

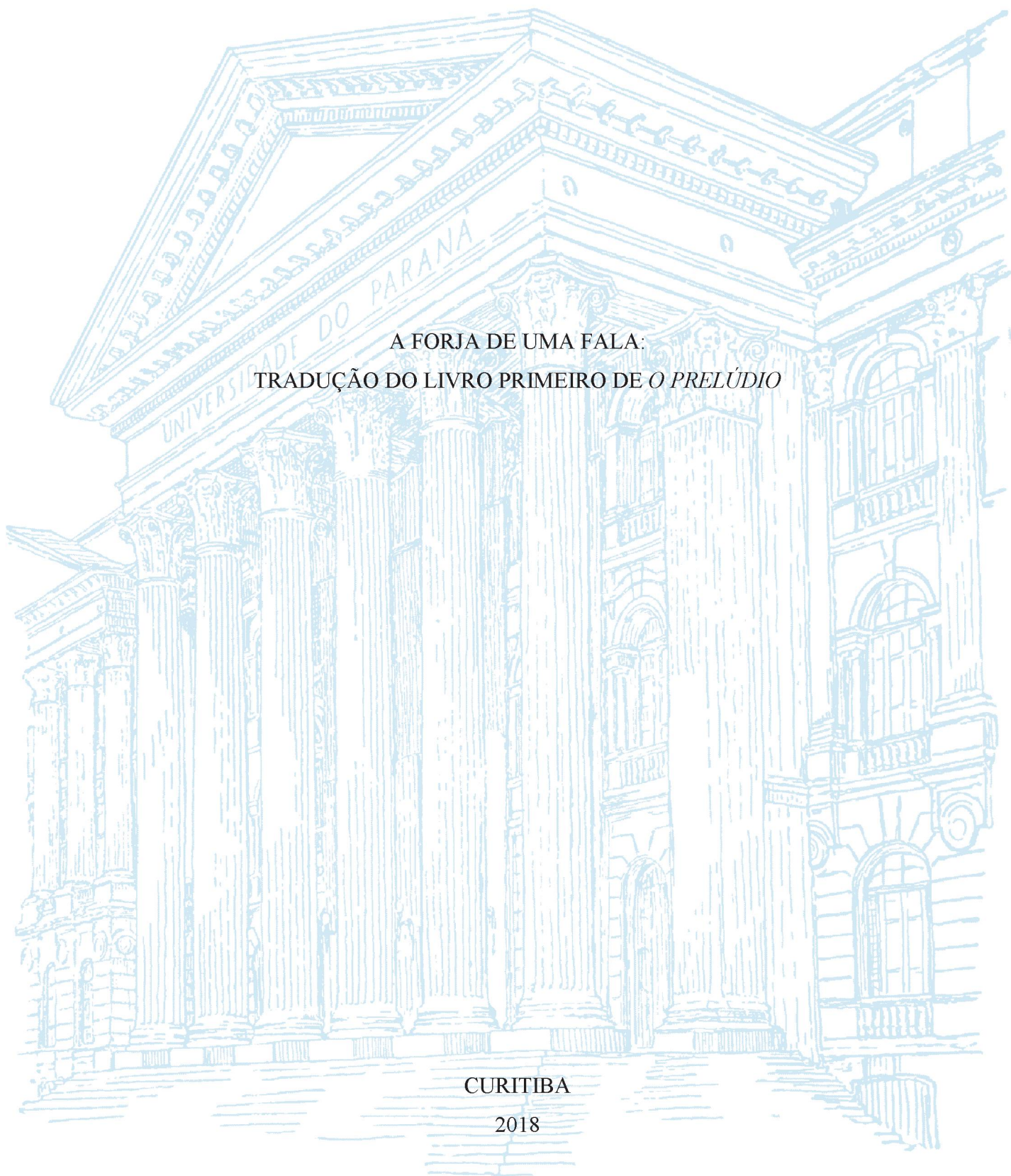
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ MENDES KANGUSSU

A FORJA DE UMA FALA:
TRADUÇÃO DO LIVRO PRIMEIRO DE *O PRELÚDIO*

CURITIBA

2018



ANDRÉ MENDES KANGUSSU

A FORJA DE UMA FALA:
TRADUÇÃO DO LIVRO PRIMEIRO DE *O PRELÚDIO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores.

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Kangussu, André

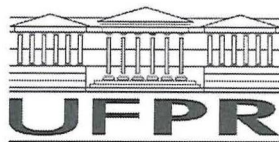
A forja de uma fala : tradução do livro primeiro de *O Prelúdio*. / André Kangussu. – Curitiba, 2018.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

1. *O Prelúdio* – Tradução. 2. Wordsworth, William, 1770 – 1850 – Crítica
e interpretação. 3. Poesia inglesa. I. Título.

CDD – 821.7



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANDRE MENDES KANGUSSU** intitulada: **A forja de uma fala: tradução do Livro Primeiro de O Prelúdio**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 27 de Fevereiro de 2018.

GUILHERME GONTIJO FLORES
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

BEETHOVEN BARRETO ALVAREZ

Avaliador Externo (UFF)

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Avaliador Interno (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos por quase dois anos durante este mestrado.

Agradeço a minha família, Cláudia, Tadeu Jr., Monica e meu pai, Tadeu Kangussu, de quem aprendi o gosto e a importância dos estudos e cujo apoio se fez fundamental a minha atividade acadêmica.

Agradeço a meu orientador, Guilherme Gontijo Flores, pela orientação, pelo trabalho, pelo suporte, por ter sua obra de tradução poética servido como inspiração ao meu projeto, pelo encorajamento à tradução de um poema comprido e sério e pela sugestão mesma de ser *O Prelúdio* o poema a traduzir.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR pela boa acolhida a mim, aluno proveniente de área diversa, no território dos estudos literários; aos professores que tive ali, Sandra M. Stroparo, Alexandre Nodari e Patrícia da Silva Cardoso, em especial ao professor Caetano Galindo, que participou da banca de qualificação; aos colegas que ali encontrei: Rondinelly Gomes Medeiros, Francisco Assis de Matteu, Diamila Medeiros, Guilherme Bernardes, Hugo Simões, Clarissa Comin e Angélica Neri.

Agradeço aos professores Rodrigo Tadeu Gonçalves e Beethoven Alvarez, que participaram da banca de defesa, pela leitura e pelos pareceres.

Agradeço a estes que, de maneira direta ou indireta, fosse por vias da comunicação, da amizade ou de sua inteligência, representaram incentivos pessoais para mim e minha pesquisa: Eucanaã Ferraz, Pedro Mello, Murilo Munhoz, Marcus Ribinski, Sofia Nestrovski e Daniel Falkemback.

RESUMO

William Wordsworth (1770 — 1850) é conhecido por estas duas máximas sobre sua poesia e estratégia de escrita, *“spontaneous overflow of powerful feelings”* (“transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos”) e *“emotion recollected in tranquillity”* (“emoção rememorada na tranquilidade”). A poesia requer que o poeta se distancie da emoção (espontânea) por meio da memória, e é a partir da tranquilidade da memória que a escrita (engenhosa) persegue seu objetivo último, que é reconstruir a espontaneidade da emoção. Essa ambiguidade que existe em forjar o espontâneo, ou seja, elaborar aquilo que, para ser genuíno, deve dispensar a elaboração é uma qualide que na obra de Wordsworth está mais concentrada em seu longo poema autobiográfico, *O Prelúdio*, que ele começou a escrever aos 28 anos e seguiu revisando e reescrevendo pelos 41 anos seguintes. Esta dissertação propõe uma tradução do Livro I desse poema para o português brasileiro contemporâneo e um comentário sobre as escolhas tradutórias, buscando identificar no poema seus conflitos entre espontaneidade e artifício, originalidade e tradição. A ideia de que a escrita poética forja uma fala trará ao tradutor a tarefa de conscientizar-se da tradição e do repertório da língua de chegada.

Palavras-chave: William Wordsworth. Tradução. Poesia inglesa. Poesia brasileira.

ABSTRACT

William Wordsworth (1770 — 1850) is known for these two quotations on his poetry and writing method, “spontaneous overflow of powerful feelings” and “emotion recollected in tranquility”. Poetry requires the poet to take distance from the emotion (spontaneous) by means of memory and, starting from the tranquility of memory, the writing (ingenious) will pursue its ultimate goal, which is to reconstruct the spontaneity of emotion. This ambiguity that exists in forging the spontaneous, that is, elaborating that which, to be genuine, must dismiss elaboration is a quality that in Wordsworth’s work is mostly concentrated in his long autobiographic poem, *The Prelude*, which he began to write at the age of 28 and kept on reviewing and rewriting for the following 41 years. This dissertation proposes a translation of the ‘Book First’ of this poem to contemporary Brazilian Portuguese, while seeking to identify in the poem its conflicts between spontaneity and artifice, originality and tradition. The idea that the poetical writing forges an utterance will provide the translator with the task of becoming conscious of the target language’s tradition and repertory.

Keywords: William Wordsworth. Translation. English poetry. Brazilian poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1 Apresentação do projeto.....	9
1.2 Nossa estratégia.....	12
1.3 Percurso do projeto.....	13
1.4 Outras traduções de Wordsworth para o português.....	15
1.5 O poeta do trabalho e o poeta da inspiração.....	17
 2. O METRO DO <i>PRELÚDIO</i>	19
2.1 O ritmo iâmbico.....	19
2.2 O <i>iambic pentameter</i> e o decassílabo.....	22
2.3 O verso branco.....	34
2.4 O decassílabo branco na tradição brasileira.....	38
2.4 O problema do <i>enjambement</i>	40
 3. A FALA DO <i>PRELÚDIO</i>	52
3.1 A dicção do <i>Prelúdio</i>	52
3.1.1 A coloquialidade do <i>Prelúdio</i>	58
3.1.2 A artificialidade no <i>Prelúdio</i>	62
3.1.3 Algumas questões sintáticas e semânticas.....	70
3.2 A voz dos outros.....	72
3.3 Três poetas brasileiros contemporâneos.....	78
3.3.1 Paulo Henriques Britto.....	79
3.3.2 Antonio Cicero.....	80
3.3.3 Eucanaã Ferraz.....	82
 4. <i>BOOK FIRST</i> E <i>LIVRO PRIMEIRO</i> , A TRADUÇÃO.....	86
 5. NOTAS DO POEMA E DA TRADUÇÃO.....	105
 6. REFERÊNCIAS	115
 ANEXO 1: ESCANSÃO DE <i>THE PRELUDE</i>	119
ANEXO 2: ESCANSÃO DO <i>PRELÚDIO</i> , A TRADUÇÃO	123
ANEXO 3: ESCANSÃO DE <i>PARADISE LOST</i>	126
ANEXO 4: ESCANSÃO DE <i>O URAGUAI</i>	128
ANEXO 5: ESCANSÃO DE <i>CARTAS CHILENAS</i>	130
ANEXO 6: ESCANSÃO DE <i>OS TIMBIRAS</i>	132
ANEXO 7: OS POETAS DA INSPIRAÇÃO E OS POETAS DO TRABALHO	134

1. INTRODUÇÃO

O presente projeto é uma tradução comentada do primeiro dos catorze livros que compõem a versão de 1850 do longo poema autobiográfico *The Prelude*, de William Wordsworth.

Em 2016 entrei no mestrado propondo estudar o verso livre na poesia de cinco poetas brasileiros contemporâneos, interessado especificamente em identificar padrões que cada poeta parecia eleger para decidir que um verso livre chegou ao fim. Já nos primeiros meses abandonei tal projeto, em virtude de outro que àquela altura pareceu impensável: traduzir poesia. A mudança foi motivada pelo exemplo de outros colegas, que também se propunham traduzir e comentar, e ainda mais pela companhia de meu orientador, Guilherme Gontijo Flores, de quem a própria obra tradutória, de poesia antiga e moderna, é exemplo da criatividade e do apetite que pode haver no ofício de traduzir poesia. É dele, aliás, a ideia de traduzir *O Prelúdio*, sugestão que prontamente pareceu mais atrativa num momento em que, na verdade, tentava escolher traduzir algum poeta anglófono do verso livre. Assim, o estímulo para este projeto origina-se da decisão de reencaminhar meu maior interesse, que é a contemplação das formas e dos estilos: trocar uma tarefa puramente analítica por outra criativa.

1.1 Apresentação do projeto

A história da literatura inglesa toma William Wordsworth como inaugurador histórico do movimento romântico, cujo ponto de partida seria a publicação da coletânea *Lyrical Ballads*, de 1798, volume do qual uma quantidade menor de poemas era de autoria de seu amigo, o poeta Samuel Coleridge. A publicação foi um êxito editorial e a obra foi de imediato reconhecida pelo mérito criativo e por seu caráter inovador, que levaram leitores a enxergar naquela nova lírica despojada, de linguajar mais sensivelmente vernacular, um pertinente projeto modernizador da poesia. A segunda edição veio a lume três anos depois, desta vez com o longo prefácio que, fazendo medidas de ser um mero comentário explicando e justificando aquela experimentação poética, constituía um verdadeiro manifesto com sólida argumentação.

A importância que Harold Bloom lhe atribui soa ainda mais vultuosa. Segundo o crítico, o cânone lírico ocidental tem dois grandes inovadores. Petrarca, o primeiro, teria inventado a lírica da chamada Idade Aristocrática, linha que culmina em Goethe, que seria

por essência uma ~~poesia~~ poesia da idolatria”. O segundo, o poeta moderno, é Wordsworth, que ao despir a poesia dessa iconização, teria começado a Idade Democrática, era da qual ainda não teríamos de todo saído, em que os poemas podem falar sobre coisa nenhuma ou ainda tomar a si próprios como tema¹. O crítico William Hazlitt, conterrâneo e contemporâneo do poeta, observa que Wordsworth fez da poesia uma tabula rasa que se devesse preencher com o eu, ou ~~mais~~ mais precisamente com a memória do eu”².

Muito frequente entre os estudiosos do poeta é apontar certas divisões em sua obra. A mais comum, que relaciona a cronologia da obra com a desigualdade em qualidade, separaria um Wordsworth mais jovem (até aproximadamente seus 40 anos), mais afeito à defesa dos ideais revolucionários de liberdade, mais pagão, mais influente na poesia ocidental, que concentraria a parte mais vital de sua obra; de um Wordsworth mais velho, mais cristão, menos entusiasmado espiritual e politicamente. *O Prelúdio* é uma obra que nasce e banha-se na vitalidade do jovem e recebe ao longo das décadas o benefício da reescritura técnica e da maturação reflexiva do velho. Uma segunda divisão frequente relaciona forma, estilo locutório e conteúdo, segundo a qual de um lado temos uma predileção por rimas, versos mais curtos, baladas, combinações desembaraçadas de métricas diferentes, uma atitude mais espirituosa e exclamativa, o gosto pelo paisagismo. Trata-se do Wordsworth dos *daffodils*, que se oporia ao dos bosques silvestres, dos poemas mais longos, mais cru, com uma voz ainda mais junta ao rés da fala, que encontra nos versos brancos (e, por isso, despidos da configuração cíclica que as rimas impõem ao discurso) uma forma de desenrolar livremente reflexões filosóficas. É a voz deste Wordsworth que fala em alguns de seus célebres poemas (*Intimations of Immortality*, *Tintern Abbey*) e que encontra, segundo Bloom, seu momento mais sublime em *O Prelúdio*³.

O Prelúdio é a obra mais extensa do poeta, com seus 7.898 versos brancos divididos em quatorze cantos ou livros (*Books*”, como ele chama). O texto tem três versões. A primeira versão de *The Prelude* começa a ser escrita em 1798, ano que marca na biografia do poeta o início de um período de reclusão que duraria até o fim da vida. Terminada no ano seguinte, a versão de 1799 continha apenas dois cantos, equivalentes aos dois primeiros das versões de 1805 e 1850. O primeiro canto tratava das implicações das experiências na idade infantil do poeta e o segundo, de sua adolescência. Tratava-se, pois,

¹ BLOOM, 1993, p. 239-242.

² Idem, p. 240.

³ “Wordsworth wrote more influential and even more sublime poetry in his epic *Prelude*” (Idem, p. 240)

de uma espécie de *Urprelude*. O poeta não o publicou por enxergá-lo como um embrião para uma obra maior.

A segunda versão, de 1805, contém 13 cantos. Desta vez foram adicionados episódios biográficos de sua juventude. Nesses onze livros acrescidos, Wordsworth conta sua passagem pela Universidade de Cambridge, sua relação com os livros, as férias na Cornualha, a travessia a pé pelos Alpes, a residência em Londres, a crise espiritual que teve em 1796, a residência na França. O poeta estava neste país quando eclodiu a Revolução Francesa e conta no poema algumas de suas impressões, algumas notícias que ouviu no calor do momento, sua fé na revolução, sua superveniente decepção com a tirania sanguinolenta dos revolucionários.

A terceira versão, de 1850, tem 14 livros (o acréscimo decorre da expansão do décimo livro e de sua posterior subdivisão) e foi publicada algumas semanas depois da morte do autor. Apesar de ele ter chegado à velhice reescrevendo o poema, não houve adição de episódios posteriores à época em que começou a escrevê-lo, aos 28 anos. Tratou-se de uma reescrita intensiva fundada na memória que leva a fim e a cabo aquele princípio da poesia como “emoção relembrada na tranquilidade” de que fala no prefácio às *Lyrical Ballads*⁴. A recusa em publicar deve-se ao fato de que o sonho de Wordsworth era escrever uma vultuosa obra poética e filosófica, *The Recluse*, da qual *O Prelúdio* seria apenas a introdução (daí o nome). Tal projeto fracassou e, além do *Prelúdio* apenas uma parte foi escrita, *The Excursion*, publicada em 1814.

Já se apontou que além de pequenas alterações no conteúdo narrativo, que foram poucas, as principais mudanças entre o texto de 1805 e 1850 são um polimento das arestas mais afiadas, clarificação da sintaxe, elaboração do detalhe e abrandamento da radicalidade com que o poeta afirmava a “suficiência divina da mente humana em seu contato com a natureza”⁵. Tornou-se uma espécie de versão oficial, a mais lida e mais traduzida, e é esta que elegemos para a tradução. Usaremos a versão como foi revisada para a edição de *The poetical works of Wordsworth*, da editora Oxford University Press.

⁴ “I have said that Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind.” (WORDSWORTH, 1965, p. 740)

⁵ A passagem situa-se no prefácio de *The Prelude 1799, 1805, 1850* (Norton Critical Edition), assinado pelos editores Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams e Stephen Gill.

1.2 Nossa estratégia

Não é objetivo deste projeto eleger ou defender uma ideia ou um autor específico da ampla literatura teórica que já se produziu acerca das questões da tradução e, mais especificamente, da tradução poética.

Este projeto é prático: parte da prática da tradução e propõe-se a jogar luz sobre as dificuldades práticas: como é possível ler *O Prelúdio* e apontar o que dessa leitura mais interessa ao tradutor; como se podem identificar no poema seus valores acústicos, semânticos, estilísticos e elocutórios; como reproduzir tais efeitos no português brasileiro; que efeitos escolhemos reproduzir e que outros escolhemos sacrificar; que regras eleger que rejam a versificação; quando e em que pontos esses princípios são facilitados; quando e em que pontos são acentuados; como nossa tradução pode adotar um estilo compatível com o gosto de um leitor contemporâneo de poesia; como podemos, escrevendo decassílabos em português brasileiro, olhar para nossa tradição poética e forjar uma relação de influência com ela que seja análoga à que Wordsworth teve com a tradição poética inglesa, território em que a escritura do *Prelúdio* penetra fundamente; como encontrar equivalentes para as citações e referências que a obra faz, partindo do seio de uma cultura que nos é estrangeira no tempo e no espaço.

O método para traduzir, também, foi prático: comecei por traduzir algumas centenas de versos, testando tais e tais possibilidades, até que se depurasse uma intuição de quais princípios parecia mais adequado eleger, levando em conta a medida de meu tempo, habilidade, sensibilidade e visada crítica, a fim de recriar um Wordsworth que me soasse mais convincente e mais agradável ao leitor contemporâneo.

Nossa insistência sobre a natureza prática do projeto não implica desatenção à farta literatura que já se produziu em língua inglesa sobre Wordsworth e sobre *O Prelúdio*, nem à teoria de tradução, nem à teoria literária. Pelo contrário: cremos que tais leituras são instrumentais e necessárias à atividade de traduzir. Acatamos a visão de Ezra Pound: a função da crítica é antecipar a escolha. O que afirmamos é que não é nosso objetivo privilegiar ou advogar pela legitimidade de um ou de outro modo de traduzir, de um ou outro panorama teórico, de um ou outro estilo. Tampouco queremos favorecer um ou outro dos tantos bons críticos que fizeram a seus modos diferentes retratos de Wordsworth. Nossa estratégia é recorrer à teoria, à crítica e à biografia do poeta *na medida em e à medida* que as dificuldades tradutórias apareçam *a partir da prática*. Este projeto propõe-se a contar, em ritmo pedestre e de modo organizado, a trajetória de problemas, que como

tal identificamos, e, simultaneamente, a trajetória de soluções que propomos. No decurso dessas duas trajetórias, propomos jogar luz sobre uma outra que lhes cresce aos rastos: a das soluções descartadas.

Cada escolha implica a renúncia de todas as outras; falar sobre estas nos ajuda a ver o caráter sempre parcialíssimo do ato de escolher. A tradução que escrevemos é uma superfície, um palco onde canta um certo Wordsworth, aquele que o nosso gosto pediu que cantasse. Do lado de fora, no escuro e querendo entrar, vai crescendo sua sombra, feita daquilo que traímos: palavras que não escolhemos, qualificativos que suprimimos, certo gosto pela exclamação, o nome certo de sua árvore, o gênero e a espécie de seu pássaro, a medida exata de seu pudor ou de sua ganância, o verbo que mais fielmente teria feito rebrilhar a lua na água do seu lago. A sombra do poeta da língua de partida está sempre à espreita. Não é um sujeito passivo. Nesse momento lembramo-nos da fórmula, “traduzir é trair”. Sua insistência em voltar a cantar é maior quanto mais o tenhamos traído. E ele volta: na estrofe seguinte há uma emboscada, uma passagem, um cacoete, uma coisa qualquer que se inconforma sem remédio àquele que escolhêramos. O poeta que calamos volta ao palco e vai envergonhar aquele que o tradutor contratara como vedete. É seu duplo, veio para desmascará-lo; este, por sua vez, passará a ser uma fraude diante do público. Eis o momento em que o tradutor vacila, ponderando se vale ou não a pena voltar atrás e contratar uma estrela que não causaria vexame semelhante. E o tradutor procura outro intérprete. Porém este novo será desapossado logo adiante, em um passe poético diverso. Nenhum poema é curto demais para evitá-lo, nem o pode tradução alguma, por eficaz que seja. A qualidade arbitrária da tradução é indisfarçável na poesia. Apesar de inevitável, não devemos enxergar esse retorno do traído como um impeditivo do traduzir. Porém cremos fazerem parte da ética do tradutor a escuta receptiva dessa voz que se acumula no que a tradução exclui e também a boa vontade para negociar com ela. Essa negociação consiste em refinar os nossos próprios princípios tradutórios.

1.3 Percurso do projeto

O capítulo 1 apresenta ainda um breve comentário sobre outras traduções do *Preliúdio* e, em seguida, uma apresentação do ensaio “Poesia e composição”, de João Cabral de Melo Neto, do qual extrairemos sob a forma de axiomas alguns princípios que distinguem dois tipos de poeta (ou ainda, dois modos de composição): o poeta do trabalho e o poeta da inspiração.

Apenas por termos em vista que este projeto busca enfeixar as questões nascidas da prática tradutória, dividimos os capítulos seguintes em *metro* e *fala*, e não por pensá-los como essencialmente independentes. Assim o projeto discutirá de início a forma do poema. *O Prelúdio* reúne quase oito mil versos do mesmo tipo: o pentâmetro iâmbico branco. No capítulo 2 discutiremos cada uma dessas qualidades: o ritmo iâmbico, o pentâmetro iâmbico o seu correspondente na tradição lusófona (o decassílabo) e a qualidade de não ter rimas. Ao abordar cada um desses tópicos, propõe-se evidenciar: o sentido de tradição em que o poeta incorre; as equivalências que o tradutor procura na cultura da língua de chegada; a adequação da língua portuguesa a certos efeitos acústicos; ponderações sobre certos sacrifícios que a tradução para o português impõe e também sobre certas vantagens na fatura técnica ou expressiva que o tradutor pode tirar de sua língua; que princípios escolhemos; que passagem da tradução pode exemplificar a adoção de tais princípios.

Para esse estudo, confeccionamos algumas planilhas de escansão. Além da escansão de 150 versos de *The Prelude* e da tradução, interessa-nos observar o comportamento do verso de *Paradise Lost*, que lhe serve de modelo. A fim de visualizar o que está em jogo no trânsito do decassílabo branco deles para o decassílabo branco nosso, escandiremos os 50 primeiros versos de abertura de três obras brasileiras: *O Uruguai*, de Basílio da Gama, *Cartas chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga e *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias. O que esses poemas têm em comum entre si (e com o *Prelúdio*) é o uso do decassílabo branco e o fato de serem longos e divididos em cantos, à maneira dos épicos. Entre os poemas que fizeram essa combinação na tradição brasileira, os três escolhidos estão entre os exemplos mais ilustres. A análise dessas obras nos servirá somente pelo comportamento rítmico do verso branco nesses poetas. A partir desses dados, elaboraremos um esquema métrico para a tradução que tenha levado em conta: quais as principais regras, sobre quais sílabas recai maior exigência de adequação, o que consideraremos variações simples, o que consideraremos variações radicais, que normas a escrita de cada poeta cria e com que frequência ele comete desvios.

Discutido o problema da forma, o capítulo 3 abordará os problemas que não são puramente rítmicos. Basicamente, poremos duas questões. A primeira diz respeito à questão que o próprio Wordsworth trouxe para o centro de seu projeto modernizador no célebre prefácio à segunda edição das *Lyrical Ballads*: adotar certas instâncias da fala para fazer a escrita provocar um efeito de espontaneidade emotiva. Em nossa tradução para o português brasileiro contemporâneo, propomos chegar a uma combinação específica entre “eoloquialidade” e “artificialidade”, pensando-as respectivamente como similitude à fala

cotidiana e distanciamento desta. A segunda questão discutirá a estratégia do tradutor de eleger três poetas brasileiros contemporâneos cuja escrita, gosto, estilo e detalhes técnicos podem nos ser úteis.

1.4 Outras traduções de Wordsworth para o português

O Prelúdio foi traduzido integralmente para o português uma única vez, por meio da portuguesa Maria de Lourdes Guimarães (*O Prelúdio*, ed. Relógio d'Água, Lisboa, 2010). O maior mérito de sua tradução, assim avaliamos, é a eficiência com que a tradutora adapta o conteúdo semântico, resultando um texto em cuja trama nós, leitores, confortavelmente assimilamos o total da informação narrativa e filosófica e no qual podemos acompanhar o modo de condução de um pensar e sentir que o poeta mantém continuamente aceso por meio de longos períodos. Há uma coincidência quase que completa dos pontos de pausa, da pontuação e do corte dos versos. Dada essa prioridade, o resultado é uma métrica relativamente irregular: os versos variam em comprimento, concentrando-se num intervalo entre 10 e 16 sílabas.

Vejamos a seguir um trecho da tradução de Maria de Lourdes Guimarães (I, vv. 75-85).

*No picture of mere memory ever looked
So fair; and while upon the fancied scene
I gazed with growing love, a higher power
Than Fancy gave assurance of some work
Of glory there forthwith to be begun,
Perhaps too there performed. Thus long I mused,
Nor e'er lost sight of what I mused upon,
Save when, amid the stately grove of oaks,
Now here, now there, an acorn, from its cup
Dislodged, through sere leaves rustled, or at once
To the bare earth dropped with a startling sound.*

Nunca recordei uma imagem que me parecesse
Tão bela; e enquanto nesse quadro sonhado
Eu fixava o olhar com crescente amor, uma força mais forte
Que a Imaginação me dava a certeza de uma tarefa
Gloriosa que lá seria de imediato iniciada,
Talvez ali também concluída. Assim longo tempo meditei,
Sempre abandonado ao meu devaneio,
A não ser quando, no majestoso bosque de carvalhos,
Aqui e ali, uma bolota abandonava o seu cálice
E roçava pelas folhas secas ou caía de repente
Na terra nua com um ruído que me sobressaltava.

(WORDSWORTH, 2010, p. 23)

O comprimento de cada verso varia porque a tradução parece eleger como regra principal a “errada termo-a-termo” do conteúdo semântico, como se o corte do verso fosse determinado pelo toque de uma “sineta pavloviana”, para usar os termos de Haroldo de Campos. Vejamos o que ele diz a esse respeito.

O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma *corrida termo-a-termo*, *sineta pavloviana* de retroalimentação condicionada, mas como *bastidor semântico* ou *cenário pluridesdobrável* dessa coreografia móvel. Pulsão dionisiaca, pois dissolve a *diamantização* do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava. (CAMPOS, 2008, p. 181, grifos nossos)

Em palavras que correm o risco de ser reducionistas, a primeira grande diferença de nossa tradução com relação a de Guimarães é que enquanto ela ~~“diamantiza”~~ o conteúdo, nós pretendemos diamantizar a métrica do original. Desse modo adotaremos o conteúdo do original como ~~“bastidor semântico”~~, coisa que o tempo todo impelirá a essa ~~“nova festa sígnica”~~ do texto. Vejamos a seguir o mesmo trecho posto lado a lado com nossa tradução.

Nunca recordei uma imagem que me parecesse
Tão bela; e enquanto nesse quadro sonhado
Eu fixava o olhar com crescente amor, uma força mais forte
Que a Imaginação me dava a certeza de uma tarefa
Gloriosa que lá seria de imediato iniciada,
Talvez ali também concluída. Assim longo tempo meditei,
Sempre abandonado ao meu devaneio,
A não ser quando, no majestoso bosque de carvalhos,
Aqui e ali, uma bolota abandonava o seu cálice
E roçava pelas folhas secas ou caía de repente
Na terra nua com um ruído que me sobressaltava.

Jamais um frame da memória assim,
tão lindo. E enquanto eu fantasiava a cena
com mais e mais amor, algo maior
que a fantasia garantiu que logo
uma obra egrégia ali teria início
(e fim talvez). Pensei e não perdi
de vista o que pensei, salvo se aqui
ou lá uma bolota, ao despegar
do cálice, fizesse farfalhar
as folhas do carvalho, ou se num baque
em queda livre ela batesse ao chão.

No Brasil há dois livros da poesia traduzida de Wordsworth publicados. O primeiro, de 1987, por Paulo Vizioli, tem 15 poemas; o segundo, de 2007, de Alberto Marsicano e John Milton, tem 18. Ambos propõem ser uma introdução à obra do poeta através da seleta de alguns de seus poemas mais célebres. Em ambos há traduções de trechos do *Prelúdio*.

Vizioli traduziu o trecho XIV, 1-129, elegendo o dodecassílabo como metro principal, sendo este aleatoriamente alternado com decassílabos com certa frequência. Busca fazer os acentos recair em sílabas de posição par (embora não se identifique ali uma posição específica de predileção). O resultado é uma certa variedade de versos (alexandrino clássico, alexandrino ternário, decassílabo sáfico, decassílabo heroico, pentâmetro iâmbico, e também alguns versos de acentuação irregular) e uma pronunciada vocação iâmbica.

In one of those excursions (may they ne'er
 Fade from remembrance!) through the Northern tracts
 Of Cambria ranging with a youthful friend,
 I left Bethgélert's huts at couching-time,
 And westward took my way, to see the sun
 Rise, from the top of Snowdon. To the door
 Of a rude cottage at the mountain's base
 We came, and roused the shepherd who attends
 The adventurous stranger's steps, a trusty guide;
 Then, cheered by short refreshment, sallied forth.

Numa daquelas excursões (nunca se apaguem
 Da memória) pelas regiões setentrionais
 Da Câmbrria, a errar com um amigo juvenil
 Deixei Bethgélert na hora de dormir,
 E dirigi-me para o oeste, a fim de ver
 Nascer o sol do alto do Snowdon. Eis que à porta
 De rústica choupana à base da montanha
 Chegamos, e acordamos o pastor que orienta —
 Bom guia! — os passos dos estranhos temerários;
 Confortados por breve refeição, partimos.
 (WORDSWORTH, 1988, p. 72-3)

Marsicano e Milton traduziram o trecho I, 340-425, que inclui o célebre episódio do passeio de barco. Os princípios eleitos aqui são praticamente os mesmo que descrevemos para a tradução de Guimarães. A principal diferença é que eles procuram dar aos versos um comprimento parecido (geralmente entre 11 e 16 sílabas) e, para isso, realocam um ou outro elemento sintático para um verso anterior ou posterior.

One summer evening (led by her) I found
 A little boat tied to a willow tree
 Within a rocky cove, its usual home.
 Straight I unloosed her chain, and stepping in
 Pushed from the shore. It was an act of stealth
 And troubled pleasure, nor without the voice
 Of mountain-echoes did my boat move on;
 Leaving behind her still, on either side,
 Small circles glittering idly in the moon,
 Until they melted all into one track
 Of sparkling light.

Num poente de verão, (conduzido por ela) encontrei
 Um pequeno barco amarrado num chorão
 Sob uma caverna rochosa, seu abrigo.
 Logo soltei a amarra e, nele embarcando
 Afastei-me da margem. Foi um ato furtivo
 E de inquietante prazer; em meio à voz
 Dos ecos das montanhas, meu barco deslizava,
 Deixando para trás, a cada lado, pequenos
 círculos cintilantes pontilhados em meio à lua,
 Que se mesclavam num só feixe de luz faiscante.
 (WORDSWORTH, 2008, p. 32-3)

1.5 O poeta do trabalho e o poeta da inspiração

Antes de partirmos para as questões tradutórias propriamente, nesta seção trazemos uma leitura esquematizada de maneira didática do ensaio “Poesia e composição”, de João Cabral de Melo Neto. Tal leitura será um instrumento útil para justificarmos nossas escolhas mais polêmicas no capítulo 2 (sobre o metro) e principalmente no capítulo 3 (sobre a dicção).

Nesse ensaio, Cabral busca dar ao gesto criativo do poeta um perfil psicológico. Para ele, a composição é motivada por dois fatores: a inspiração e o trabalho. “Poesia e composição” delimita com bastante força e clareza essa oposição, coisa que tornará mais confortável e didática a análise da poética de Wordsworth, das questões tradutórias envolvidas e de nossas propostas. Ao criar as categorias de “poetas da inspiração” e “poetas do trabalho”, Cabral não concebe a influência da inspiração e do trabalho como excludentes. Pelo contrário, ambas agem e combinam-se em doses diversas em cada poeta, em cada poema, em cada verso, até a parte mais elementar do gesto criativo. Pedimos licença para reproduzir os três primeiros parágrafos de “Poesia e composição”, sublinhando os termos que mais nos interessarão.

A composição, que para uns é o ato de aprimorar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura, segundo uns e outros se aproximem dos extremos a que se pode levar o enunciado desta conversa, a composição, tarefa agora difícilíssima, se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade.

Não digo isso somente por me lembrar das dificuldades que podem resultar da falta de documentação sobre o trabalho de composição da grande maioria dos poetas. O ato de poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força - é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir.

No que diz respeito à outra família de poetas, a dos que encontram a poesia, se não é a humildade ou o pudor que os fazem calar, a verdade é que pouco têm a dizer sobre a composição. Os poemas neles são de iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que se compõem. E o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido (CABRAL, p. 703).

Adiante o autor procede à descrição das categorias de “poetas da inspiração” e “poetas do trabalho”. Arrolamos no anexo 7 as características de cada um em listas de forma aforismática (algumas frases são copiadas diretamente, outras são suavemente adaptadas). Tal formato tem a intenção de oferecer didaticamente termos e ideias úteis à discussão das questões tradutórias. Serão enumeradas para que doravante possamos nos referir a tais ideias de forma abreviada. Doravante nos referiremos a esses axiomas como “PT-1” ou “PI-18”, por exemplo.

2. O METRO DO *PRELÚDIO*

Os quase oito mil versos do *Prelúdio* são de um único tipo. São iâmbicos, são pentamétricos e não têm rimas. Discutiremos cada uma dessas três qualidades tendo em vista um senso de que ao adotar cada uma delas, o poeta está: (1) entrando num território específico de uma tradição historicamente localizada que impregna o seu canto, simultaneamente servindo-se dela e nela esforçando-se em deixar a marca individual, coisa que nos interessará ao tentarmos transplantar para o contexto brasileiro uma relação análoga com a tradição; (2) gozando de tais e tais qualidades da língua inglesa e negociando em seu cantar com tais e tais inconvenientes que a língua impõe à norma adotada, coisa que nos interessará na busca de normas métricas que precisamos arbitrar.

2.1 O iambo

O pé iâmbico é a unidade métrica que comporta, nesta ordem, uma sílaba fraca e uma sílaba forte. Já na Antiguidade se observava que o iambo era o ritmo poético mais comum à fala. Em sua *Retórica*, Aristóteles defende essa modulação como uma espécie de língua do povo⁶. Dessa forma esse pé se tornou padrão para as formas recitativas da poesia grega e latina, especialmente na poesia dramática. Assim como aconteceu na língua alemã, a poesia que se escreveu na Inglaterra foi iâmbica em vastíssima maioria até a segunda metade do século XIX. Mesmo que a libertação desse ritmo tenha feito parte da agenda de certo modernismo anglófono⁷, o poder desse ritmo continuou fazendo ecos em alguns poetas posteriores ao modernismo⁸.

Diz-se que o iambo é composto por um *offbeat* (átone) seguido de um *beat* (tônica). O *beat* é, na fala, uma concentração de energia. Nossa percepção de ritmo depende da identificação de um padrão de recorrência. Os ritmos binários, o iambo e o seu inverso, o

⁶ —Gambo é a linguagem das pessoas comuns, de modo que na conversa comum linhas iâmbicas ocorram com mais frequência do que quaisquer outras" (1408b33-1409a1, *Rhetoric: Book III*, p. 117, tradução nossa). É importante, claro, relativizarmos essa tendência, uma vez que esse caso foi discutido para o contexto da língua grega antiga. O fato de a poesia inglesa ter sido iâmbica até o começo do século XX é uma evidência de que também se aplica para a língua inglesa.

⁷ Ezra Pound escreveu em uma carta: *"the god damn iamb magnetizes certain verbal sequences"* (GREENE, 2012, p. 653).

⁸ cremos que um bom exemplo da influência pervasiva do iambo na poesia anglófona seja Elizabeth Bishop (1911 — 1979), autora que começa a produzir numa época de assentamento das conquistas estéticas modernistas. Embora ela tenha alguns poemas completamente iâmbicos, a maioria da ocorrência de iampos em sua obra se dá em poemas de métricas variadas e esquemas rítmicos com diferentes combinações. Em muitos momentos parecemos confirmar o caráter magnetizador que Ezra Pound atribuiu ao iambo.

troqueu (composto de uma forte seguida de uma fraca), por serem os ritmos mais simples, mera alteração entre *beat* e *offbeat*, são de fato os encontrados na fala.

A repetição intensiva do ritmo binário torna a leitura previsível e monótona, resultando num efeito hipnótico sobre o leitor: em pouco tempo sua percepção desliga-se do ritmo, pois este é previsível, e passa a se concentrar no sentido. No caso do *Prelúdio*, onde são quase oito mil versos a dar continuidade a esse ritmo, é inevitável associar o ritmo repetitivo com os temas e sentidos abordados. Nas passagens de contemplação da natureza, o iambo parece encarnar a monotonia de sons constantes, como o dos ventos, do mar, da respiração humana, das lufadas de ar, enfim, das diferentes pulsações dos elementos (vivos ou não) da natureza, pulsação que tende mais naturalmente à constância que à inconstância. Por um lado, há ali um autor que ativamente parece querer mimetizar essa pulsação constante da natureza, por outro lado essa poesia cria um eu-lírico que se quer afirmar passivo diante da natureza, incorporando esse ritmo como que sem esforço. O iambo aqui funciona como um expressivo elemento de justificação filosófica romântica: se seu canto quer mesmo ser um “fluxo espontâneo” de emoções, é de se esperar que sua voz “se deixe” cantar, como que livre do arbítrio do poeta. Essa estratégia conclui-se e confirma-se no leitor, que é induzido à passividade pelo ritmo monótono e destarte é levado a concentrar-se *no que* está sendo dito.

É necessário lembrar que escansão é uma arte imprecisa. Os tratados de versificação frequentemente fazem distinção entre níveis de intensidade. O sistema adotado muitas vezes depende da finalidade do estudo em questão. David Keppel-Jones, em seu estudo sobre a tradição do pentâmetro iâmbico conta com cinco:

full stress	/
	^
half stress	\
	v
minimal stress	U

A língua inglesa é particularmente sensível a uma flutuação do nível de intensidade das palavras em diferentes enunciações. Derek Attridge assinala a diferença entre referir-se a uma “casa branca” qualquer, dizendo um espondeu, e referir-se à morada do presidente com um troqueu:

/ / / \
white house White House

Outro fator que torna ainda mais frágil a tarefa escandir o poema é o chamado *phrasal stress* (que poderíamos chamar de acento sintagmático), ou seja, a hierarquia de intensidade com que uma sílaba se relaciona no sintagma. Uma sílaba forte pode, de acordo com a sintaxe e o sentido, subordinar-se a uma outra que a antecede ou que a sucede. Note-se como o adjetivo *new*”, forte, embora abra o verso seguinte, não perturba a percepção do ritmo iâmbico, pois é sucedida por *stores*”, que a subordina.

New	stores,	or	res	cue	from	de	cay	the	old
-----	---------	----	-----	-----	------	----	-----	-----	-----

(PR, I, 117)

O inverso acontece com as sílabas fracas que, em posição de fortes, sentimos ser subvalorizadas para mantermos um senso de constância do iambo. Note-se como no verso a seguir, a palavra *urged*”, verbo e inegavelmente forte, torna-se mais fraca que suas duas vizinhas.

Of	ac	tive	days	urged	on	by	fly	ing	hours,
----	----	------	------	-------	----	----	-----	-----	--------

(PR, I, 42)

A permanência de um ritmo binário tem um efeito poderoso de ajustar pequenas irregularidades nos acentos das palavras. A poesia de Wordsworth muitas vezes conta com uma boa vontade declamativa do leitor, para que este, insuflando o iambo em seu declamar, elimine o ruído de algumas variações. De fato, é uma poesia cuja eloquência em muitos momentos requer as instâncias performativas e respiratórias da fala.

Em seu *Teoria do verso*, importante tratado de versificação da língua portuguesa, Chociay apresenta uma escala entre fraquíssima (0), fraca (1) e forte (2).

1 0 1 0 2
i mo bi li zar

A escansão dos poemas em inglês e em português nos anexos deste projeto levou esses três níveis de intensidade, mas com os nomes de forte, semiforte e fraca. Elas foram

organizadas com a principal finalidade de visualizarmos a adequação dos poemas estudados ao ritmo iâmbico. Desse modo, na coluna em que as sílabas de cada verso são representadas de acordo com a intensidade, optamos por distinguir apenas as fortes (/) das demais: semifortes e fracas (-). Dessa maneira, sem o símbolo da semiforte (\), visualiza-se melhor a diferença de cada verso com relação ao pentâmetro iâmbico padrão (- / - / - / - / - /).

2.2 O *iambic pentameter* e o decassílabo

O pentâmetro iâmbico, composto de cinco pés iâmbicos, é o verso mais comum da poesia inglesa. Tal importância teve seu momento de consolidação mais definitivo na geração de poetas da década de 1590. Entre as obras de maior destaque dessa geração, destacam-se: *Faerie Queene* (1591), de Edmund Spenser; a sequência de sonetos *Astrophel and Stella* (publicado postumamente em 1591), de Philip Sidney; *Venus and Adonis* (1593) e *The Rape of Lucrece* (1594), de William Shakespeare; *Hero and Leander* (publicado postumamente em 1598), de Christopher Marlowe.

A respeito do florescimento do verso nessa geração, o crítico e poeta imagista inglês T. E. Hulme (1883 — 1917) atribuiu-o ao verso branco, que seria uma espécie de América para os poetas elizabetanos.

Take the case of the extraordinary efflorescence of verse in the Elizabethan period. All kinds of reasons have been given for this – the discovery of the new world and the rest of it. There is a much simpler one. A new medium had been given them to play with – namely, blank verse. It was new and so it was easy to play new tunes on it. (KEPPEL-JONES, 2001, p. 3)

Em seu estudo sobre a tradição do pentâmetro iâmbico na poesia inglesa, David Keppel-Jones reconhece a importância que Hulme atribui ao verso branco, mas afirma que o florescimento do verso deve-se, em verdade, ao aperfeiçoamento da técnica do pentâmetro iâmbico, rimado ou branco. Essa nova técnica, segundo Keppel-Jones, consistiria num novo padrão de variação dos acentos. O estudo desse autor e a forma como ele descreve esse sistema de variações nos servirá em nosso trabalho. Tal autor distingue as variações simples das radicais. As simples são aquelas que mantêm o senso de alternância intacto, coisa que se efetua de duas formas. A primeira é a valorização de uma sílaba fraca ou semiforte que esteja em posição forte:

- / - - - - / - /
 No other [wise] than [as] it lasts too long (I, v. 145)

- / - - - / - - - /
 um pás sa [ro] que_es co lhe_on [de] pou sar (I, v. 9)

A outra forma de criar uma variação simples seria a desvalorização de uma sílaba forte que esteja em posição de sílaba fraca.

- / - / / / - / - /
 To lack that first [great] gift, the vi tal soul (I, 159)

- / - \ - / - / / / - -
 ...e sim pra vi gi ar, e_i gual ven to á vi do (I, 211)

Enquanto no primeiro exemplo, a escassez de tônicas tende a criar uma aceleração na leitura, no segundo o *cluster* de tônicas tende a desacelerar o andamento. Porém nos dois casos, a sílaba está cercada de outras duas que em intensidade lhe são iguais. Embora o ouvinte possa captar um adensamento ou uma despressurização nesses pontos, mais sutil quando recai sobre semiforte e mais incômodo quando forte transmuta-se em fraca ou vice-versa, não se chega a ter uma percepção de ruptura. Isso porque num contexto de constância rítmica, é poderosa a expectativa de continuidade e esta prevalece. As propostas de escansão aqui encontradas buscam favorecer essa expectativa de continuidade iâmbica no leitor. Desse modo, buscamos assinalar como variações simples todos os casos para o qual pudemos encontrar pelo menos uma forma convincente de pronunciar a passagem em voz alta e ao mesmo tempo não frustrar a expectativa rítmica do leitor. Tome-se como exemplo o verso de nossa tradução com sua respectiva proposta de escansão:

- \ - / - \ - / - / -
 ...con tra di ção, sem dis cer nir de se jo (Pr, I, v. 238)

Em nossa fala, é comum concentrarmos intensidade tanto na sílaba “-eon” de “-eontradição” (tendência que assinala sua formação etimológica, pois provém da paroxítona)

–eontra”), como na sílaba ~~tra~~”. A tendência da língua falada que rege essa última é exposta numa tabela do tratado de Rogério Chociay, que copiamos a seguir.

2 0 canto	0 2 cantar
0 2 0 encanto	1 0 2 encantar
1 0 2 0 mobilizo	0 1 0 2 mobilizar
0 1 0 2 0 imobilizo	1 0 1 0 2 imobilizar

A língua portuguesa, por apresentar predomínio maciço de vocabulário paroxítono, tem a tendência predominante de distribuir intensidades em palavras polissilábicas de maneira binária e da direita para a esquerda. Nossa tendência à acentuação binária parece atuar de forma mais decisiva em casos em que as palavras distanciam-se de seu significado e origem individuais: nas expressões frasais, nas exclamações, nos neologismos, nas palavras com muitos afixos (como a do exemplo anterior), nos provérbios, nas canções, no *rap*, enfim, casos em que o poder de modulação mais intuitivo da oralidade ganha vantagem sobre seu poder de significação. Tomemos como um exemplo final as seguintes duas frases: a primeira seria dita sobre alguém que é disposto a perdoar tudo e a segunda, uma expressão já fortemente decantada pela fala popular brasileira, é dita por alguém que pede que o interlocutor perdoe por um erro que porventura tenha sido cometido.

- / - - / / -

1) Ela desculpa qualquer coisa.

- / - / - / -

2) Desculpa qualquer coisa!

Embora tenhamos nos atentado a essa propriedade da língua portuguesa quando da tradução, a verdade é que há poucos momentos no texto de chegada para os quais existam possíveis deslocamentos de tônica que sejam provenientes especificamente de cacoetes orais. Isso porque o vocabulário português é drasticamente mais dissilábico e a distância entre uma tônica e outra é sempre mais segura. Isso explica porque ao ler em voz alta o *Prelude* e em seguida nossa tradução, pode-se ter a impressão de que em português o ritmo iâmbico soa mais rígido, com contraste mais acentuado entre os altos e baixos, e mais mecânico, com uma percussividade mais metronômica. O ouvinte do iambo em português

torna-se mais alarmado e mais consciente da simultaneidade entre som e sentido: a sucessão repetitiva de iambos dá fortes contornos à impressão de que há um artifício regendo aquela enunciação. Desconfiamos que talvez seja justamente por isso que tradicionalmente o "decassílabo" inglês seja inteiramente iâmbico, enquanto o decassílabo português não: porque no inglês soa um pouco menos artificioso. Se consultarmos a escansão de *O Uruguai* no anexo, veremos que aparentemente nenhuma regra rege a acentuação das sílabas antes da sexta sílaba. Esse tipo de verso a tradição inglesa não produziu.

O ritmo iâmbico soa mais percussivo quando todas as sílabas de posição par são tônicas. Tomemos dos anexos alguns exemplos de versos em português perfeitamente iâmbicos, ou seja, sem nenhuma variação, simples ou radical.

He	rói	e_ir	mão	de_he	róis,	sau	do	sa_e	tris	te
----	-----	------	-----	-------	-------	-----	----	------	------	----

(*O Uruguai*, I, 12)

Dor	mir	a	fri	a	noi	te_em	mo	le	ca	ma,
-----	-----	---	-----	---	-----	-------	----	----	----	-----

(*Cartas chilenas*, I, 10)

Ti	ra	ra_ao	pai	de	fun	to_e_ao	fi	lho	vi	vo
----	----	-------	-----	----	-----	---------	----	-----	----	----

(*Timbiras*, I, 13)

por	fim	to	tal	si	lên	cio!	Se	ja_as	sim!
-----	-----	----	-----	----	-----	------	----	-------	------

(*Prelúdio*, I, 99)

O ritmo iâmbico na poesia torna-se mais sutil ao ouvido lusófono em passagens em que há acentos faltando⁹ e eles são sobrevalorizados. Observem-se nos anexos as células amarelas em posição forte: elas ou são monossílabos átonos ou semifortes de palavras polissilábicas. A mim me soa mais harmônico as deste último tipo. Tomemos exemplos de Gonçalves Dias:

⁹ As passagens a que nos referimos podem ser visualizadas nos poemas escandidos em anexo. Trata-se das células amarelas que estão em posição par (2, 4, 6, 8 e 10): sílabas fracas ou semifortes que podem ser valorizadas de modo a fazer coincidir no ouvinte a expectativa pela tônica com a tendência natural à alternância binária.

- - - / - / - - - / - - - / - / - - - / -

Itajubá, o valente, o destemido / Acoçador de feras, o guerreiro...

(*Timb*, v. 3-4)

Com uma concentração incomumente alta de palavras polissilábicas, temos aqui quatro momentos de valorização de acento, sublinhados no exemplo. Note-se como as zonas de vácuo (sublinhadas) que se criam nos três primeiros casos causam tendem a acelerar a leitura. A rarefação de tônicas neste trecho faz com a leitura se acelere; a ocorrência de cada tônica (/) soa mais accidental e menos sistemática do que em iampos perfeitos. Esses dois fatores fazem com que trechos como este soem mais familiares a uma conversa real, com sua aleatoriedade e com seu apetite pelo falar rápido.

Tomemos agora outros exemplos em que a variação simples consiste em sobrevalorizar átonas.

O	nos	so	Ge	ne	ral,	sem	que	che	gas	sem
---	-----	----	----	----	------	-----	-----	-----	-----	-----

(*O Uruguai*, I, 48)

Mas	Do	ro	teu	não	sin	tas	que	te_a	cor	de;
-----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	------	-----	-----

(*Cartas chilenas*, I, 20)

a	li	gei	ra	dos	no	vo	ar	das	ho	ras
---	----	-----	----	-----	----	----	----	-----	----	-----

(*Prelúdio*, I, 42)

Em nossa tradução, pudemos notar que esse efeito de sutileza no ritmo é produzido por palavras mais longas. A seguir listamos algumas palavras de no mínimo cinco sílabas que usamos na tradução: ~~a~~ntecipação” (v. 27), ~~e~~ntemporâneos” (v. 165), ~~i~~nspiraria” (v. 180), ~~e~~ncomiarei” (v. 186), ~~A~~fortunadas” (v. 193), ~~i~~ndependência” (v. 219), ~~b~~landiciosamente” (v. 250), ~~a~~cinzentado” (v. 372), ~~a~~ncoradouro” (v. 388), ~~a~~lienígena” (v. 443), ~~a~~laranjado” (v. 446), ~~a~~stimosamente”(v. 527), ~~e~~squecimento” (v. 598), ~~v~~ariados” (v. 644). Note-se como os versos que contêm tal palavras soam mais soltos, mais relaxados, mais naturais. Essa lista não é exaustiva: há outras palavras de cinco ou mais sílabas no poemas, mas não são muitas. Numa tradução do inglês para o português, palavras longas são custosas pois consomem muito espaço e quase sempre implicam na

supressão de alguma informação semântica do original em inglês. É de se notar também que nessa lista a maioria das palavras começam com vogal, pois as palavras longas frequentemente demandam a elisão para se acomodar no verso.

Ainda sobre o exemplo de Dias, notemos que na quarta zona de vácuo (~~ras~~ o guer”), ele põe o monossílabo átono *o* no lugar de sobrevalorização. Note-se nos três primeiros casos desta sequência de quatro epítetos, o artigo *o* esteve escondido, elidido com a vogal do nome anterior. Declamando a sequência em voz alta, é perceptível uma delicada sensação de quebra de padrão em ~~o~~ guerreiro”, como se neste instante o iambo exigisse uma dose um pouco maior de boa fé do leitor. Esse sutil ruído seria limado caso o ouvinte encontrasse ali outra semiforte de polissílabo:

 / - / / / - / / -

Itajubá, o valente, o destemido / Acoçador de fera, o combatente

Não se trata de negarmos o valor funcional de pequenas variações, nem desvalorizar o efeito estético de tais ruídos. De todo modo, nossa proposta tradutória elegerá como princípio, na medida de nossa habilidade e em negociação com outros princípios eleitos, remover quando possível as arestas e os ruídos que provoquem a sensação de quebra de contrato. A proposta é depurar a qualidade melíflua e regular do ritmo iâmbico.

A outra forma de se produzir variações simples é desvalorizar a sílaba de posição ímpar. A seguir reunimos alguns exemplos de *The Prelude* em que encontramos tal caso.

- Doth seem half-con]scious of the joy he brings” (v. 3)
- Long months of peace] (if such bold word accord” (v. 24)
- Long months of ease] and undisturbed delight” (v. 26)
- Dear Liberty]! Yet what would it avail” (v. 31)
- Such hope] was mine, for holy services.” (v. 54)
- Once more [made tri]al of her strength, nor lacked" (v. 95)
- New stores], or rescue from decay the old" (v. 117)
- Came hopes] still higher, that with outward life" (v. 119)
- Sits brood]ing, lives not always to that end” (v. 141)

É bastante evidente que o inglês, com mais palavras monossílabas, tenha potencial muito maior para produzir esse tipo de variação do que o português. De modo geral, isso faz com que a poesia inglesa frequentemente nos dê a impressão de ser mais densa, mais compacta. Porém, é claro, esse potencial também depende do estilo do poeta. Comparando a poética de *Prelude* com a de *Paradise Lost*, parece que encontramos isso um pouco mais em Milton que em Wordsworth. Vejamos alguns desses casos em *Paradise Lost*.

"[Brought Death] into the World, and all our woe" (v. 3)

"[Sing Heav]'nly Muse, that on the secret top" (v. 6)

"[Say first], for Heav'n hides nothing from thy view" (v. 27)

"[Rais'd im]pious War in Heav'n and Battel proud" (v. 43)

"[Hurld head]long flaming from th' Ethereal Skie" (v. 45)

"[Nine times] the Space that measures Day and Night" (v. 50)

Nessa comparação, é inevitável associarmos o tom de Milton (mais grandiloquente) com uma impressão de que sua poesia é um pouco mais compacta sonoramente que a de Wordsworth.

Como já mencionamos, a ocorrência de tônicas em sucessão é muito mais rara em português. Vejamos alguns exemplos que conseguimos encontrar nas amostras escandidas.

—Ai tan]to custas, ambição de império!" (*Uruguai*, v. 9)

—É do]ce esse descanso, não to nego" (*Cartas chilenas*, v. 14)

—que há anos fazem só flutuar sol]tas" (Pr, I, v. 121)

—~~de~~ um morro: [eu, lá, só], em meu caminho" (Pr, v. 421)

Nos três primeiros casos, chega a ser polêmico afirmar que a primeira tônica do espondeu seja mesmo uma tônica devido à facilidade com que a leitura em voz alta a torna átona. Apenas no quarto caso ("eu, lá, só"), encontramos uma desaceleração praticamente obrigatória na leitura.

Embora em seu estudo Keppel-Jones classifique como variação simples esses casos em que uma sílaba de posição ímpar é valorizada ou uma sílaba de posição par é desvalorizada, ele (contraditoriamente ou não) afirma que os versos em que isso ocorre ainda podem ser classificados como "não variados". Ainda são, em suas palavras,

"unvaried lines", uma vez que mantêm intacta (embora imperfeita) a percepção do ritmo iâmbico.

Comentemos agora os casos das variações radicais no pentâmetro iâmbico. O estudo de Keppel-Jones, que aqui nos serve de base, encontra três tipos principais de variações radicais para o pentâmetro iâmbico de língua inglesa. Até agora estivemos chamando a atenção para os privilégios que o inglês tem para produzir versos iâmbicos. Estudando as variações radicais, poderemos ver alguns desconfortos. Vejamos quais são e citemos exemplos tirados de Wordsworth.

1) Coriambo: / - - /

- Free as a bird] to settle where I will” (v. 9)
- Joyous, nor scared] at its own liberty” (v. 15)
- Vexing its own] creation. Thanks to both” (v. 38)
- Bring with them ver]nal promises, the hope” (v. 41)
- Keen as a Tru]ant or a Fugitive” (v. 90)
- Rare, or at least] so seeming, every day
[Found all about] me in one neighbourhood” (vv. 110-11)
- Reading or think]ing; ei[ther to lay up]” (v. 116)
- Dawns from the east], but dawns to disappear” (v. 125)
- ”[Vain is her wish]; where‘er she turns she finds” (v. 130)
- Hath, like the Lov]er, his unruly times;” (v. 136)

Note-se que a maioria destes casos, o que existe entre uma tônica e outra são uma preposição ou um conectivo e um artigo. Dentre esses exemplos arrolados, o único que parece ser facilmente "corrigível" seria "vain is her wish", que soaria mais natural e se tornaria perfeitamente iâmbico se fosse "her wish is vain". Também é comum que o uso do *phrasal verb* (verbo seguido de preposição) resulte em coriambo.

2) Jônico menor: - - //

- [From the green fields], [and from yon a]zure sky.” (v. 4)
- Whate‘er his miss[i]on, the soft breeze] can come” (v. 5)
- For I, methought, [while the sweet breath] of heaven” (v. 33)

- ~~My~~ own voice cheered] [me, and, far more], the mind's" (v. 55)
- A respite to this pass[ion, I paced on]" (v. 60)
- [To a green shad]y place, where down I sate" (v. 62)
- [Of a known Vale], whither my feet should turn" (v. 72)
- ~~Of~~ the one cot]tage which methought I saw." (v. 75)
- [To the bare earth] dropped with a startling sound.
- [From that soft couch] I rose not, till the sun" (vv. 85-6)
- ~~And~~ to such beings] tem[perately deal forth]" (v. 122)
- And now it would content [me to yield up]" (v. 132)

Note-se que na maioria desses casos, trata-se do encontro do adjetivo monossilábico seguido de substantivo. Essa variação passou a ser um problema para a geração de poetas elizabetanos de 1590 que mencionamos. Na época de Chaucer (1343 — 1400), muitos adjetivos mantinham a vogal "e" no final, de forma que adjetivos como "false" eram contados como duas sílabas, coisa que não perturbaria o ritmo iâmbico¹⁰. É interessante fazer um paralelo com a poesia francesa, que continuou contando o "e" feminino no final das palavras até mesmo entre poetas modernistas (por exemplo, Valéry).

3) Epitrito segundo: / - / /

"[Days of sweet lei]sure, taxed with patient thought" (v. 43)

Isto que no estudo de Keppel-Jones é chamado de variação radical, Paulo Henriques Britto chama de desvio. Em seu breve artigo "Padrão e desvio no pentâmetro iâmbico inglês: um problema para a tradução", Britto comenta que o uso do desvio no pentâmetro iâmbico em inglês *pode* ter implicações semânticas: um momento de aceleração provocado pelo acúmulo de sílabas fracas *pode* denotar "rapidez, leveza, frivolidade, nervosismo", enquanto a desaceleração do ritmo provocada pelo acúmulo de sílabas fortes *pode* denotar "lentidão, gravidade, nobreza, indignação" do eu-lírico¹¹. Ele conclui essa ideia dizendo: "Seja como for, uma coisa é clara: a ocorrência de um desvio

¹⁰ No verso chauceriano, —*The tendre croppes, and the yonge sonne*—, por exemplo, a continuidade iâmbica é assegurada ao contarmos duas sílabas em —*yonge*— (grafia antiga de —*yung*—).

¹¹ Britto usa o soneto de 116 de Shakespeare como exemplo. A primeira linha, que começa com dois troqueus, "*Let me not to the marriage of true minds/ Admit impediments. Love is not love...*". Segundo Britto, o desvio nesse caso "ressalta o tom de veemência e paixão do eu lírico".

do padrão jâmbico terá quase sempre o efeito de chamar a atenção para a passagem desviante, tanto mais quanto mais forte e mais prolongado for esse desvio"¹².

Como podemos ver no anexo 1 deste trabalho, Wordsworth emprega variações radicais com certa frequência. Usemos alguns exemplos da lista de coriambos que esboçamos. Lendo o verso 19 ("Trances of thought and mountings of the mind"), parece fazer sentido dizer que a variação denota veemência, um humor ativo (em oposição à postura passiva de Wordsworth que comentamos) ou ainda um incômodo, pois a variação recai justamente na palavra "transe". Também encontraríamos um paralelo entre o desvio e a semântica no verso "Keen as a Truant or a Fugitive": ele começa com um coriambo e contém a imagem de um fugitivo e de um aluno que mata aulas. Observemos a lista de coriambos: em alguns versos podemos encontrar ideias semânticas compatíveis com a ideia de desvio. No verso 9 podemos associar a liberdade do ser com a liberdade da métrica. No verso 38 essa associação é bastante expressiva ("vexing its own creation", ameaçando/irritando a própria criação) e chega a produzir significações metalinguísticas se pensarmos no poeta que está atentando contra o padrão métrico que ele próprio elegeu. No verso 110 associamos o desvio à ideia de raridade. No verso 136 podemos associar o desvio ao desregramento dos amantes.

Por outro lado há nessa mesma lista de coriambos outros versos em que é difícil, ou às vezes muito forçado, encontrar conteúdos semânticos que nos permitam justificar a ocorrência de um desvio, por exemplo os versos 15, 41, 110, 111, 116, 125 e 130. A busca por sentidos nos desvios corre sempre o risco de atribuir uma intenção do autor em casos em que este estava, na verdade, fazendo uma concessão ao fácil ou, ainda, hesitando entre (1) escrever um verso feio ou estranho e ritmicamente ajustado e (2) escrever um verso bonito ou natural e ritmicamente desajustado. Nossa experiência com tradução nos dá evidências de que não precisamos ser grandes poetas para percebermos que essa hesitação é muito recorrente quando da feitura de versos.

De todo modo, parece mais razoável que, na posição de críticos ou tradutores, devamos nos abster de investigar a "verdadeira intenção" dos poetas e concentrarmo-nos nos efeitos que tais desvios de fato provocam. A fim de reconhecermos o valor funcional

¹² BRITTO, 2008, p. 136.

das variações radicais, vejamos um caso de fatura poética extraordinária, que é o verso de abertura de *Paradise Lost*¹³.

0 1 2 1 0 2 0 1 0 2
 —Œf Man's First Di so be dience and the Fruit...”.

John Rogers, um estudioso de Milton, conta como o *Paraíso perdido* é, em vários aspectos, uma luta do poeta contra a tardeza (—lateness”): o século XVII já não era mais época para se escrever um épico; Milton já estava cego e empobrecido; a própria escolha de tema religioso ao conformar-se que àquela altura, em face do fracasso do regime puritano que havia defendido, o poeta já não poderia escrever um poema que fosse uma afirmação política. Como remédio contra a desolação do tardio, Milton repete a palavra —first” seis vezes nas 33 primeiras linhas do *Book I* (ver anexo 3)¹⁴.

O ensaio de Britto, que mencionamos, cita brevemente importantes tratados de metrificação portuguesa para mostrar como a interpretação dos desvios foi pouquíssimo estudada. Por fim, Britto empreende um breve estudo de caso, em que ele toma duas traduções diferentes para o soneto 116 de Shakespeare, a de Ivo Barroso e a de Jorge Wanderley. A conclusão é que em ambos houve uma atenuação do sentimento impetuoso de Shakespeare. Na de Barroso, a veemência sentimental se manifesta mais no corte violento do *enjambement* do que nos desvios rítmicos, que, aliás, estão em posições que não coincidem com o original. Na de Wanderley, o envolvimento sentimental é ainda mais atenuado que na de Barroso devido à regularidade métrica. Essa observação leva o ensaísta a uma conclusão que nos interessa muito para a atividade de tradução poética.

—Crio que essa atenuação não se deve à imperícia dos tradutores, ambos mestres de seu ofício; a meu ver, trata-se de uma tendência, observada em muitas traduções, no sentido de normalizar, aparar arestas e aproximar-se de uma norma lingüística ou estilística, mesmo nos casos em que as irregularidades do texto são na verdade funcionais. Todo tradutor literário terá sentido essa tendência em seu próprio trabalho; e nem sempre conseguimos resistir a ela.” (BRITTO, 2008, p. 142-3)

¹³ Propomos uma escansão para esse verso que leve em consideração três níveis de intensidade do acento sintagmático. Neste caso, queremos acenar para a possibilidade de recair sobre a palavra —ifst” e não —man” o acento sintagmático de maior intensidade.

¹⁴ John Rogers, —Lecture 9: Paradise Lost: Book I”, acessado em <https://oyc.yale.edu/english/engl-220> a 28/12/2017.

Este excerto de Britto nos ajuda a aclarar nossa decisão de não reproduzirmos os desvios de Wordsworth: priorizaremos essa tendência dos tradutores de normalizar, aparar arestas e aproximar-se de uma norma. Caso optássemos por reproduzir os desvios, teríamos o trabalho de decidir quais casos são funcionais e quais não são. Isso seria difícil porque de fato nos parece que os próprios poetas também fazem desvios aleatórios e que mais parecem ser uma violação ou uma facilitação dessa tendência de normalizar, tendência esta que também atua sobre os poetas que escrevem com métrica fixa. Como exemplo disso, estudemos as variações radicais encontradas em Tomás Antônio Gonzaga¹⁵.

Na estrofe de abertura das *Cartas chilenas* há quatro versos com desvios bastante marcados (2, 6, 11 e 13). Nos versos 2 e 6 o desvio recai precisamente sobre o verbo imperativo, através do qual o falante ordena que o amigo desperte ("abre os olhos", "ergue a cabeça"). Nos versos 11 e 13, que simulam a resposta que o amigo, cujo sono teria acabado de ser interrompido, o desvio recai sobre verbos ("salta", "movem") que denotam o movimento das coisas mais perceptíveis para alguém que acaba de acordar (no caso, a chuva no telhado e o vento nas árvores). Se o primeiro parágrafo nos dá a impressão de que Gonzaga está controlando com extraordinária habilidade o uso funcional do desvio, os desvios encontrados no segundo parágrafo, por sua vez, parecem ser meramente aleatórios. No segundo parágrafo há três martelos-agalopados (25, 27 e 31). Nos versos 27 ("C'os sucessos reais, que vou contar-te?") e 31 ("Ouvirás, Doroteu, sucessos novos"), não identificamos nenhuma justificativa ou contribuição semântica para o desvio. No verso 25 ("Os roliços penedos sobre as ondas") o acento ~~irregular~~ recai sobre roliço, palavra que evoca circularidade, continuidade, movimentação previsível, ideia, aliás, oposta àquelas suscitadas por um desvio: descontinuidade, irregularidade, ângulo, aresta.

Como se pode ver no anexo 3, nossa tradução também contém desvios. Queremos aqui assumi-los como concessões ao fácil, pois sabemos que chegamos a esses versos através de uma sucessão de tentativas em que eles apareceram como melhores opções, dada nossa habilidade e disponibilidade.

"[Meses] de longa paz (isso se paz" (v. 24)

"[forças] irmãs que, ao se somarem pra" (v. 39)

¹⁵ É necessário lembrar que neste caso é impreciso chamar de desvio a tais deslocamentos na poesia de Gonzaga. Isso porque as regras do decassílabo são diferentes das do *iambic pentameter*. De todo modo, basta olharmos para o anexo 5 para percebermos que Gonzaga parece mesmo assumir a tendência iâmbica na poética das *Cartas*. Se compararmos a tabela no topo do anexo das *Cartas* com a do *Prelude* em inglês, veremos que a quantidade de sílabas fortes em posições ímpares (~~desvios~~) é quase igual nos dois.

"[dia] de nuvem prata, luz na grama" (v. 68)

"[que, se raras] não são, assim ao menos" (v. 110)

"[mansa], de sol a sol incorrompida" (v. 113)

"[em manhã ple]na. Se minha alma agora" (v. 127)

Curiosamente poderíamos atribuir valor funcional a alguns desses desvios. O verso 55 contém a ideia de imperfeição e o 110 de raridade. O verso 98 refere-se a uma harpa (metafórica) que rege o humor do poeta e que: quando sua harmonia se dissipa, o poeta se desconecta de sua musa. A ideia de desvio, neste caso, se relaciona bem com a de desarmonia. Embora tenhamos eleito como normal geral não reproduzir os desvios, há um ou outro desvio na tradução que resultaram de nossa preferência, e não de um processo de tentativas frustradas. Citemos dois.

"Eis que em mim acordou rápido a rígida" (/--/--/--) (v. 114)

"freio-me; sento sobre os calcanhares" (/--/-/-/-) (v. 457)

O verso 114, muito irregular, corresponde a um momento em que o foco mental do poeta torna-se subitamente concentrado. Já o desvio do verso 457, que seria facilmente corrigido por "me freio", evoca elegantemente a interrupção de um movimento.

2.3 O verso branco

O verso branco chegou à poesia inglesa não através de um poeta, mas de um tradutor. É frequentemente considerado seu inventor Henry Howard, o Conde de Surrey (1516 - 1547), que entre 1539 e 1546, traduziu os livros II e IV da Eneida de Virgílio¹⁶. O modelo métrico deriva do endecassílabo italiano, que por conveniência desse idioma, tem uma sílaba átona após a última tônica na décima posição. Surrey foi também influenciado por Chaucer e por Thomas Wyatt, cuja poesia ele editava. Porém o verso branco só teria seu momento de florescimento no teatro elizabetano. A primeira peça a empregá-lo é *The Tragedie of Gordobuc* (1561), escrita por Thomas Norton e Thomas Sackville. Christopher Marlowe popularizou o verso branco no teatro e assim influenciou Shakespeare, maior contribuição individual para o desenvolvimento da técnica do verso branco. Shakespeare

¹⁶ GREENE, 2012, p. 145

misturou o verso branco com outras métricas; fez uso extensivo de variações de acento e cesura; usou o *enjambement* de forma a dissolver a dureza do fim do verso e dar-lhe, assim, grande potência oratória; dividiu o verso em falas de personagens diferentes, etc¹⁷.

John Milton (1608 - 1674) fez o verso branco avançar no sentido de dar-lhe mais variações acentuais, contribuindo para lhe dar uma identidade distinta, mesmo após a vultuosa contribuição de Shakespeare. Muito familiarizado com a *Eneida*, e também leitor da épica italiana, Milton fez o verso branco retornar ao seu uso mais antigo: a poesia épica.

Como um teórico da forma, Milton queria fazer do verso branco em inglês o instrumento que os poetas humanistas tentaram forjar desde Trissino. Para seu tema em *Paradise Lost*, ele precisava de um verso denso, compacto, tão variegado quanto possível em seu movimento, limitado pela métrica; ao mesmo tempo, ele precisava de uma sintaxe suficientemente complexa e elaborada para transbordar a forma do verso, para subordiná-la a formas mais amplas do pensamento. (GREENE, 2012, p. 147, tradução nossa)

Por meio de Milton, o verso branco se tornou veículo de complexos pensamentos, intensivo uso de *enjambement*, hipérbatos, parênteses, alguns dispositivos sonoros que compensam a ausência de rima (rimas internas, assonâncias, aliteraões). Todo esse aparato técnico que encontramos no *Prelúdio* tem em Milton seu mestre insuperado.

Paraíso Perdido foi publicado em 1667 e uma segunda edição, revisada e aumentada, veio a lume em 1674 na qual constava um prefácio intitulado *The verse* explicando o uso do verso branco. Vejamos.

The Measure is English Heroic Verse without Rime, as that of Homer in Greek, and Virgil in Latin; Rhime being no necessary Adjunct or true Ornament of Poem or good Verse, in longer Works especially, but the Invention of a barbarous Age, to set off wretched matter and lame Meeter; grac't indeed since by the use of some famous modern Poets, carried away by Custom, but much to thir own vexation, hindrance, and constraint to express many things otherwise, and for the most part worse then else they would have exprest them. Not without cause therefore some both Italian, and Spanish Poets of prime note have rejected Rhime both in longer and shorter Works, as have also long since our best English Tragedies, as a thing of itself, to all judicious ears, triveal, and of no true musical delight; which consists onely in apt Numbers, fit quantity of Syllables, and the sense variously drawn out from one Verse into another, not in the jingling sound of like endings, a fault avoyded by the learned Ancients both in Poetry and all good Oratory. This neglect then of Rhime so little is to be taken for a defect, though it may seem so perhaps to vulgar Readers, that it rather is to be esteem'd an example set, the first in English, of ancient liberty recover'd to heroic Poem from the troublesom and modern bondage of Rimeing. (MILTON, 2015, p.28, grifos nossos)

¹⁷ GREENE, 2012, p. 145-150.

Aqui Milton (1) reconhece a difusão do verso branco no teatro elisabetano; (2) retrata as rimas como meras reiterações fonéticas que provocam gratificações vulgares, resíduos de uma época bárbara; (3) afirma os elementos essenciais do verso: regularidade rítmica (~~apt~~ numbers”), número adequado de sílabas (~~fit~~ quantity of syllables”) e o sentido, que deve passar de um verso para outro de forma variada (~~sense~~ variously drawn out from one vers into another”). A demanda sistemática por palavras que rimam limitam as escolhas do poeta e, para Milton, o decréscimo de expressividade decorrente disso dá aos maus poetas a possibilidade de camuflar seus defeitos: pobreza de conteúdo e desalinho métrico (~~wretched~~ matter and lame meter”).

A primeira estrofe de *Paraíso Perdido* (PL I, 1-26) pode ser lida como uma continuação ou um complemento de seu manifesto. Ou: o manifesto pode ser lido como uma antecipação do exórdio do épico. Milton começa invocando a inspiração divina para cantar o episódio do pecado original (I, 1-6). O poeta não se constrange com o tamanho de sua ambição: quer que seu canto voe por sobre o monte Hélicon¹⁸ e que nesse voo ele persiga aquilo que ainda não foi experimentado ~~nem~~ na prosa nem na rima”¹⁹.

É curioso que Milton tenha oposto ~~prosa~~” não com ~~poesia~~”, como seria mais intuitivo, nem com ~~verso~~”, mas com ~~rima~~”. Desse modo, Milton situa o verso branco como uma categoria intermediária entre aquilo que se entendia como prosa e aquilo que se entendia como poesia. O verso deixa de ser uma unidade que contém sentido e passa a ser meramente uma unidade de quantidade silábica: o sentido é o que trará variações para o verso.

Barbara H. Smith relaciona a distinção formal entre verso e prosa à ideia de integridade. A integridade seria a propriedade de um sistema cujas partes estão mais relacionadas umas com as outras do que com qualquer outra coisa de fora desse sistema²⁰. O metro, segundo Smith, serve como uma moldura para o poema, separando-o de um ~~fundo~~”, ou seja, de outras formas do discurso menos estruturadas.

Nesse sentido há na macroestrutura do *Prelúdio* um alto grau de integridade. Por um lado, os catorze cantos têm progressões temáticas individuais (~~começo~~, meio e fim”) e abordam fases específicas da vida do poeta, funcionando cada canto um episódio. Os

¹⁸ Monte na região da Beócia, na Grécia. Foi celebrado por Hesíodo como lar das musas em sua *Teogonia*, e também pelos poetas romanos: Ovídio, em *Metamorfoses*, e Virgílio, na sexta de suas *Éclogas*.

¹⁹ ~~Thence~~/ Invoke thy aid to my advent'rous song,/ That with no middle flight intends to soar/ Above the Aonian mount, while it pursues/ Things unattempted yet in prose or rhyme.” (PL, I, 12-16):

²⁰ ~~Meter~~ serves, in other words, as a frame for the poem, separating it from a “ground” of less highly structured speech and sound” (SMITH, 1968, p. 24).

cantos integram-se cronologicamente numa narrativa maior, têm o mesmo tipo de verso, o mesmo estilo e extensão não muito variável (o Livro XII tem 335 versos, e o VI tem 778).

Contudo no nível estrutural de cada canto, não encontramos o mesmo grau de integridade. A divisão estrutural imediatamente abaixo à de cada canto é a estrofe. Vejamos a distribuição de versos por estrofe do Livro I.

Estrofe		Qtde. de versos
1	1-30	30
2	31-45	15
3	46-58	13
4	59 - 131	73
5	132-145	14
6	146-269	123,6
7	269-300	31,4
8	301-325	25
9	326-339	14
10	340-356	17
11	357-400	44
12	401-424	24
13	425-463	39
14	464-475	12,4
15	475-478	3,6
16	479-498	20
17	499-543	45
18	544-558	15
19	559-566	8
20	567-580	14
21	581-612	31,8
22	612-636	24,2
23	637-647	11

Diante de uma distribuição tão desigual, poderíamos nos perguntar que princípio rege essa divisão. Por um lado, podemos encontrar estrofes com certo grau de integridade, como a nona (vv. 326-339), que tem o comprimento de um soneto, retrata um episódio específico (o roubo dos ovos do corvo) e termina com uma exclamação que confere à

estrofe um relativo senso de encerramento. Por outro lado, quando comparamos algumas dessas estrofes com a versão de 1805²¹, veremos como algumas foram resultado de arremedos da revisão. A sexta estrofe (vv. 146-269) serviria como exemplo: o trecho equivalente na versão do *Preliúdio* 1805 (vv. 157-271) é composto por duas estrofes menores. Confirmamos aqui o que João Cabral de Melo Neto disse sobre certa desordem formal típica dos poetas da inspiração: “-O poema ora parece cortar-se ao meio, ora parece levar em si dois poemas perfeitamente delimitados, ora três, ora muitos poemas”²². As estrofes em poemas de verso branco não são como as estrofes formais pois não têm comprimento determinado: é o própria tema que as faz prolongar-se e também concluir-se.

Dentro da estrutura de cada estrofe, encontramos a unidade do verso branco, que, entre as formas metrificadas, é aquele que tem o menor grau de determinação. Um verso branco avulso praticamente tem funcionalidade formal baixa (certamente menor que o verso rimado, que ao menos tem o poder de gerar conseqüências determinantes em pelo menos um outro verso). Os versos sucedem-se uns aos outros através da força de continuação, do poder de nos fazer esperar pelo seguinte.

2.4 O decassílabo branco na tradição brasileira

Não é nosso objetivo fazer um levantamento da história do verso branco em nossa tradição. Comentaremos brevemente as escolhas que servirão para esta dissertação. Escolhemos estudar o verso branco de Basílio da Gama (1741 — 1795) em *O Uruguai*, de Tomás Antônio Gonzaga em *Cartas Chilenas* (1744 — 1810) e de Gonçalves Dias (1823 — 1864) em *Os Timbiras*.

A escolha justifica-se principalmente por serem estes exemplos célebres de poemas longos em versos brancos de nossa tradição. *O Uruguai* (1769), poema épico em cinco cantos, trata da expedição militar dos portugueses para expulsar os jesuítas espanhóis da região dos Sete Povos das Missões (no atual estado do Rio Grande do Sul). “Talvez seja o ponto mais decisivo para a formação de nosso sistema literário”, segundo Antonio

²¹ A sexta estrofe (vv. 146-269) serviria como exemplo aqui. O trecho equivalente na versão do *Preliúdio* 1805 (vv. 157-271) é composto por duas estrofes.

²² CABRAL, p. 708.

Candido²³. O crítico também afirmou que nessa obra, o verso branco, ~~–~~ tão caro à teoria poética dos Arcades, encontra a mais brilhante expressão”²⁴.

As *Cartas* são um poema satírico em que se inventam apelidos e topônimos para criticar a arbitrariedade e o abuso de poder dos governantes de Vila Rica (hoje Ouro Preto). Inacabado, está dividido em 13 epístolas. O verso branco surpreende aqui pela leveza, pelo tom, à época inusualmente coloquial no decassílabo, e pela hábil fatura técnica²⁵.

Por fim, achamos que seria adequado, num estudo de Wordsworth, escolher um poeta de nosso Romantismo, período em que, como veremos adiante, o verso branco foi intensivamente praticado²⁶. Os *Timbiras* é um épico inacabado pois o poeta morreu deixando apenas quatro cantos. Sua intenção era escrever uma espécie de "Íliada Americana"²⁷.

Analisando numericamente as variações e desvios encontrados na escansão dos poemas em anexo, vemos que em sílabas de determinadas posições os desvios parecem mais comuns ou mais raros, mais perdoáveis ou menos. Assim, traçamos uma hierarquia entre as sílabas, de modo a organizá-las em ordem decrescente, dos desvios mais comuns para os menos comuns. Vejamos.

1) Décima sílaba: é o que caracteriza o próprio verso decassílabo. Nas amostras de Gama, Gonzaga e Dias, não encontramos a ocorrência de uma fraca ou sequer uma semiforte valorizada, ao contrário do que eventualmente acontece em Milton e Wordsworth.

2) Sexta sílaba: é o que caracteriza o verso heroico. Note-se que nos cinco poetas a ocorrência de fracas nessa posição tende a zero. Note-se que é precisamente essa qualidade que Gama buscou em seu verso, como uma norma a jamais se violar. Em Gama o primeiro hemistíquio é irregular e enquanto em Gonzaga e Dias tende à regularidade iâmbica.

²³ CANDIDO, 2000, p. 121.

²⁴ Antonio Candido: "dos poemas longos da literatura brasileira talvez seja o Uruguai aquele em que há maior número de versos expressivos e lapidares, feitos para a citação". "Ele será o modelo do decassílabo dos românticos, e lendo-o pressentimos Gonçalves Dias" (*idem*, p. 122).

²⁵ É importante lembrar que a dúvida sobre a verdadeira autoria das *Cartas* continua não resolvida, mesmo após ter sido objeto de exames rigorosos.

²⁶ Entre os épicos em versos brancos dos românticos, além de *Os Timbiras*, há também *Colombo*, de Manuel Araújo de Porto Alegre (1806 — 1879), e *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*, de Fagundes Varela (1841 — 1875). Entre os poemas líricos de versos brancos, poderíamos citar *–Napoleão em Waterloo*, de Gonçalves Magalhães (1811 — 1882); *–Ode ao algoz*, de Francisco Bernardino Ribeiro (1815 — 1837); *–Nênia*, de Firmino Rodrigues da Silva (1816 — 1879); *–A melancolia*, de Antônio Francisco Dutra e Melo (1823 — 1846); *–O devanear de um céptico*, de Bernardo Guimarães (1825 - 1884); *–Adeus ao mundo*, de Laurindo Rabelo (1826 — 1864); *–A T...*, de Álvares de Azevedo (1831 — 1852); *–Harpas selvagens*, de Joaquim de Sousa Andrade (1833 - 1902); *–O operário*, de Otaviano Hudson (1837 - 1886).

²⁷ BANDEIRA, 2009, p. 60.

3) Oitava sílaba: embora a oitava sílaba não esteja numa posição tão crítica quanto a sexta e a décima, a ocorrência de sílabas fracas nessa posição nas amostras de Gama, Gonzaga e Dias é entre 6 e 8%²⁸, ou seja, uma quantidade modesta. Podemos confirmar a tendência que M. Said Ali apontou como uma norma: “Com a acentuação na sexta sílaba pode-se mudar o ritmo até o centro do verso; vem depois invariavelmente a cadência (- / - / -). A oitava sílaba destes versos ou é forte por natureza, ou semiforte, isto é, fraca valorizada por vir entre duas outras fracas. Nos versos com sexta sílaba não acentuada, a oitava tem de ser forte por natureza”²⁹.

4) Segunda e quarta sílabas: em Gonzaga e Dias, que parecem assumir a tendência de manter o primeiro hemistíquio iâmbico, a quantidade de desvio na segunda e quarta sílabas é alto, ao redor de 20%. Em Gama, para quem o primeiro hemistíquio é irregular, nem se pode nem falarem desvio (62% das sílabas da segunda posição são fracas e 28% das da quarta opção. Curiosamente Wordsworth e Milton desviam muito na segunda sílaba (cerca de 18%) e pouco na quarta (6% e 1%).

Na tabela a seguir indicaremos em cada posição o percentual de desvios encontrados (estamos considerando apenas as sílabas pares fracas e ímpares fortes). Consideramos aqui apenas Gonzaga e Dias, pois, como vimos, estes parecem assumir a intenção de fazer iambos no primeiro hemistíquio, enquanto Gama não.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cartas chilenas	12%	28%	11%	24%	1%	0%	2%	6%	0%	0%
Os Timbiras	16%	24%	16%	16%	0%	0%	8%	8%	0%	0%
Prelúdio (tradução)	8%	11,3%	7,3%	8,7%	0%	0%	6%	8%	1,3%	0%

2.5 O problema do *enjambement*

O fato do língua inglesa, pelos seus confortos próprios, ter produzido uma tradição em que o pentâmetro iâmbico é, por norma, agudo (ou seja, encerrado com uma oxítônica, o que se pode ver, em anexo, na escansão de *The Prelude* e *Paradise Lost*) e a língua portuguesa ter gerado o decassílabo que, por norma, era grave, com uma sílaba extra (ver

²⁸ As porcentagens usadas aqui referem-se apenas às variações radicais; as variações simples (células amarelas no anexo) para esses fins não foram contadas.

²⁹ ALI, 2006, p. 88.

os épicos brasileiros em anexo), gera um problema à nossa tradução, que é a permanência do ritmo iâmbico.

Tomemos os versos nove seguintes versos, I, 94-100. Esta sequência mantém intacto o ritmo iâmbico, sem nenhuma variação radical.

It was a splendid evening, and my soul
Once more made trial of her strength, nor lacked
Aeolian visitations; but the harp
Was soon defrauded, and the banded host
Of harmony dispersed in straggling sounds,
And lastly utter silence! 'Be it so;
Why think of anything but present good?'

Agora leiamos esse mesmo trecho destacando as pausas naturais da fala. Tendo ao lado uma coluna indicando a variedade da quantidade de pés iâmbicos que cada linha contém.

qtde. de pés	
3	It was a splendid evening,
6	And my soul once more made trial of her strength,
4	Nor lacked Aeolian visitations;
4	But the harp was soon defrauded,
8	And the banded host of harmony dispersed in straggling sounds,
3	And lastly utter silence!
2	'Be it so;
5	Why think of anything but present good?'

Note-se que nestes versos a busca pelos pontos de pausa da fala, pontos que numa conversa concentrariam a chance de ocorrência de uma pausa para respiração, quase nunca coincide com o fim dos versos. Essa variação desembaraçada no comprimento das frases tem semelhança com outros poemas de Wordsworth das baladas. Referimo-nos a certos poemas em que a quantidade de pés em cada verso sem obedecer a um padrão numérico identificável. Tomemos como exemplo os versos da primeira parte do célebre –Ode: Intimations of Immortality”³⁰.

³⁰ O nome completo do poema é –Ode: Intimations of immortality from recollection of early childhood”. Outro poema famoso em que encontramos uma variação aleatória do número de pés por verso é –My heart leaps up”.

rimas	qtde de pés	
A	5	There was a time when meadow, grove, and stream,
B	4	The earth, and every common sight
A	4	To me did seem
B	4	Apparelled in celestial light,
A	5	The glory and the freshness of a dream.
C	5	It is not now as it hath been of yore;—
D	3	Turn wheresoe'er I may,
D	2	By night or day,
C	6	The things which I have seen I now can see no more. ³¹

Tal trecho toma como regra principal as rimas. Cada verso parece tomar sua medida de pés necessária até que o discurso encontre como que naturalmente a palavra que rime. A imprevisibilidade métrica somada à imprevisibilidade das próprias rimas, cuja ocorrência não observa padrões (na segunda estrofe encontramos AABCBCDED), parece reforçar o grau de aleatoriedade da fala, em que as frases mudam de comprimento aleatoriamente, tomando pausas também aleatórias, motivadas pelas mais diversas necessidades de expressividade e organização do falante: ênfases emotivas, falta de fôlego, consultas à memória, organização dos elementos sintáticos, explicitação dos elementos sintaticamente paralelos. No caso deste poema, porém, essa percepção de aleatoriedade, no entanto, é espiritualmente traída pela ocorrência de rimas, que numa fala comum e cotidiana, além de ser mais escassa, jamais estas coincidiriam tantas vezes assim com a posição das pausas³². A ocorrência de uma tal organização do discurso ativaria nossa percepção de que aquela fala está imitando a poesia e que, portanto, já não seria uma fala comum³³.

A fim de compararmos essa variação no comprimento das frases com os decassílabos brancos em língua portuguesa, tomemos os versos 16-24 das *Cartas chilenas* (anexo 5). Trata-se de um trecho em que todos os versos são iâmbicos sem nenhuma variação radical, apenas com algumas variações simples.

De estar amadornado, mal ouvindo
Das águas despenhadas brando estrondo,
E vendo, ao mesmo tempo, as vãs quimeras,

³¹ WORDSWORTH, 1965, p. 460.

³² Essa distribuição desigual de pés por versos que descrevemos em “Intimations of immortality” é intensamente explorada na lírica dos *raps* contemporâneos, nos quais o performer frequentemente adapta diferentes volumes de sílabas para uma mesma unidade temporal (um compasso, por exemplo).

³³ Lembremo-nos outra vez das ideias de Barbara H. Smith em *Poetic closure*, onde a autora descreve o fenômeno segundo o qual nossa percepção distingue um discurso literário de um discurso não literário. “A medida que lemos um poema, tendemos a identificar sua estrutura com padrões do discurso que nos são familiares através da experiência não literária. Os poemas, contudo, não são similares apenas a outros tipos de fala; eles também são similares a outros poemas (...) O que faz os poemas parecerem-se mais com outros poemas do que com formas de discurso são aquelas características que chamamos de convenções poéticas” (SMITH, 1971, p. 29; tradução nossa).

Que então me pintam os ligeiros sonhos.
Mas, Doroteu, não sintas que te acorde;
Não falta tempo em que do sono gozes:
Então verás leões com pés de pato,
Verás voarem tigres e camelos,
Verás parirem homens e nadarem (...)

Note-se como a pontuação aqui quase sempre coincide com o fim do verso. Comparado com o modelo de verso branco de Milton e Wordsworth, os versos brancos de Gonzaga têm muito mais integridade, podem muito mais frequentemente ser tomados como unidades isoladas. Isso acontece porque há no decassílabo português um elemento que constrange e dificulta a continuidade rítmica no *enjambement*: a décima primeira sílaba. Nas três amostras em anexo (Gama, Gonzaga e Dias), aliás, não há um só verso que não tenha terminação feminina. Isso faz com que os *enjambements* sejam sempre mais modestos, mais tímidos que no inglês e que, naturalmente, os fins de verso em português mais frequentemente coincidam com o fim das orações.

O modelo miltoniano de verso branco que Wordsworth adota, como vimos, possui alguns recursos que tipicamente retardam a conclusão das frases: *enjambement*, inversões, frases longas e ideias complexas. Barbara H. Smith compara o ritmo das estrofes a formas musicais polifônicas que usam o contraponto, como a fuga e o madrigal, em que a continuidade se mantém impedindo-se que as diferentes linhas melódicas se encerrem simultaneamente³⁴.

Vimos que o verso branco floresceu no teatro elizabetano, tradicionalmente usado para falas mais longas ou reflexivas. No teatro há pessoas que ouvem a poesia, mas não leem, não a contemplam graficamente. Desse modo se cria no ouvinte uma impressão de que o texto flutua entre verso e prosa. O verso branco pode conter elementos que favorecem a impressão do ouvinte de estar diante de uma prosa (o fato de não ter rimas, os desvios no acento, o *enjambement*) e elementos que favorecem a sensação do verso (acentos quase que obrigatórios na sexta e décima sílabas, continuação rítmica e eventuais coincidências entre o fim do verso e o fim da frase). O fato é que o potencial rítmico do verso branco flutua entre uma força de reiteração (percepção do verso) e uma força de progressão (percepção da prosa). Se compararmos o modelo miltoniano de verso branco com o modelo lusófono, observamos que naquele a força de progressão é muito mais

³⁴ Em seu estudo sobre o ritmo do verso branco, Smith demonstra esse efeito do verso branco miltoniano tomando como exemplo a última estrofe do livro XI de *Paradise Lost* (XI, vv. 885-901), e a seguir comenta: "Although not every line is, strictly speaking, enjambed, at no point before the end of the speech does a line-end correspond to a full stop. The major syntactic breaks - colons and semicolons - invariably fall in the middle of a line, so that there is no full rest until the very last line". (SMITH, 1968, p. 83)

intensa que na nossa. Isso se deve principalmente ao fato de que no pentâmetro iâmbico miltoniano quase todas os versos terminam com uma tônica na décima sílaba e isso facilita a continuação do ritmo iâmbico. Em nosso trabalho tentaremos, o quanto possível forjar esse efeito.

Mencionamos que uma das formas possíveis de dividirmos a produção poética de Wordsworth é separar as baladas dos versos de "arte maior"³⁵. Tal divisão se observa não só nos outros românticos ingleses, mas também nos brasileiros. Uma averiguação da obra dos principais românticos ingleses e brasileiros nos mostraria alguns aspectos recorrentes nessa divisão. As baladas geralmente apresentam versos mais curtos (geralmente até oito sílabas), são a rigor rimadas e parecem ter mais propensão à musicalidade. São geralmente organizadas em estrofes regulares. Observamos também uma tendência de mesclar versos metrificados com diferentes quantidades de pés (tal tendência parece ser mais presente nas baladas românticas do século XIX do que em qualquer outra geração da poesia escrita moderna). O verso maior dos românticos pode ser rimado ou não. Quase sempre quando é rimado, as estrofes se organizam de maneira regular. Quando é branco, as estrofes quase sempre são irregulares. O verso branco praticado àquela época era quase sempre decassílabo³⁶.

Em nossa pesquisa, procuramos na tradição brasileira poetas que tenham sistematicamente se preocupado em mudar de linha e manter a constância do ritmo. Tal característica, aparentemente banal, é mais rara do que a princípio podemos imaginar. As ocorrências dessa continuidade rítmica parecem ter se concentrado nos românticos mais que em quaisquer outros. E dentro da obra destes, elas aparecem exclusivamente naquela porção das baladas, que caracterizamos no parágrafo anterior.

O poema "Baile na Flor", de Castro Alves (1847 - 1871), uma espécie de *Noite de Valpúrgis* miniaturizada à escala dos insetos, é um exemplo de poema em que a passagem

³⁵ A designação "arte maior" se tornou obsoleta e, principalmente depois do modernismo do século XX, pouco funcional. O termo foi tirado do espanhol "arte mayor", para designar um verso que se passou a escrever na Espanha do século XIV. Embora as definições precisas do que seja esse verso variem um pouco, ele designa um verso longo (geralmente maior que nove sílabas), que tenha um comprimento suficiente para abrigar uma cesura. Costumeiramente se atribui ao verso de arte maior a função de abordar temas mais sérios e enobrecidos. Esse conjunto de características, e especialmente essa associação do verso longo com a temática elevada, parece ainda ter validade na poesia do século XIX.

³⁶ Encontramos no tratado de metrificação de António Feliciano de Castilho (1800 — 1875) "Até hoje ainda em língua portuguesa se não fizeram inteiramente soltos [ou seja, brancos], que nos conste, senão: 1) os versos heroicos ou de dez sílabas, seguidos e sem mistura; 2) os versos de dez sílabas, regular ou irregularmente intermeados dos seus respectivos quebrados, isto é, dos versos de seis; 3) os versos de dez sílabas, seguidos de três em três de um de quatro sílabas, chamando-se a esses quatros juntos uma estrofe sáfica..." (CASTILHO, 1874, p. 105)

de um verso para outro mantém perfeitamente a constância do ritmo. O poema é uma sucessão de anfibracos (- / -): os versos terminam em paroxítonas, de modo que a última sílaba fraca de cada verso soma-se à primeira do verso seguinte, também fraca, e o ritmo ternário é assegurado³⁷. Os poucos versos que terminam em oxítonas (grifados) forçam uma pausa na leitura: essa pausa coincide com o fim de uma frase.

Que belas as margens do rio possante,
Que ao largo espumante campeia sem par!...
Ali das bromélias nas flores doiradas
Há silfos e fadas, que fazem seu lar...

E, em lindos cardumes,
Sutis vaga-lumes
Acendem os lumes
P'ra o baile na flor.
E então — nas arcadas
Das pet'las doiradas,
Os grilos em festa
Começam na orquesta
Febris a tocar...

E as breves
Falenas
Vão leves,
Serenas,
Em bando
Girando,
Valsando,
Voando
No ar!

O efeito de continuidade por longos trechos tem um forte efeito de sugerir o canto. Neste caso, esse efeito reforça-se na coincidência perfeita entre a tônica do pé e as sílabas fortes (nunca semifortes). Mal conseguimos conceber uma forma de declamar este poema sem que o ritmo ternário imponha sua regularidade.

A continuidade perfeita do ritmo ternário é muito mais artificiosa, muito mais estranha à fala, do que a do binário. Não é à toa que ao produzir anfibracos perfeitos, Alves declare consciência de sua percussão artificiosa e do efeito de indução à música que

³⁷ Outros poemas de românticos brasileiros em que encontramos a continuidade rítmica no enjambement através do anfibraco: —lço de fita” (Castro Alves); —Juca Pirama”, —Sex olhos”, —Canção do Tamoio” (Gonçalves Dias); —No álbum”, —Pacotilha” (Luís Gama); —Sonhando” (Álvares de Azevedo) e —Avalsa” (Casimiro de Abreu).

provoca sobre o corpo do ouvinte. A comparação com a valsa³⁸ (também ternária) torna-se mais ou menos óbvia³⁹.

O ritmo ternário, como vimos, é uma possibilidade que prontamente descartamos, porque o único decassílabo que poderia acomodá-lo seria incômodo demais, difícil demais (/ - - / - - / - - / - -). De todo modo, é objetivo de nossa tradução a busca por longos períodos de continuidade rítmica. Passemos, por fim, para o exemplo de outro poeta baiano, Luís Gama (1830 — 1882), que, compartilhando com os outros dois do gosto romântico pelas baladas, alcançou esse efeito de continuidade rítmica no *enjambement*, mas com ritmo binário. Vejamos as duas primeiras estrofes de “-Θ janota”, que satiriza um tipo *cool*, que usa de charme para mascarar pobreza

Sou bonito, sou da moda,
Chibatão de belo gosto;
Sou gamenho, tenho garbo,
Porte airoso e bem composto.

Vivo alegre, passo à larga,
Tenho trinta namoradas,
— Dez viúvas, seis donzelas,
Sete velhas, não casadas.
(...)

Gama atinge o efeito de continuidade rítmica no *enjambement* através do uso seguido de troqueus. Trata-se de um metro pouco comum, quase sempre empregado em baladas e quase sempre em redondilhas. Obviamente não o adotaremos em nossa tradução, pois é um pé numericamente incompatível com o decassílabo, além de acarretar a grande inconveniência de proibir que o verso comece com qualquer monossílabo átono.

Por fim, nossa averiguação da obra de nossos românticos nos mostrou que esse efeito de continuidade rítmica aparece neles apenas dessas duas maneiras: através do anfibraco e do troqueu. Em ambos os casos os versos terminam em paroxítonos que não elidem com o verso seguinte, deixando de fora os versos oxítonos e proparoxítonos e também os paroxítonos que elidem com o verso seguinte.

Embora sejam os românticos os praticantes da poesia escrita em que mais se concentra essa técnica da continuidade rítmica através do *enjambement*, podemos

³⁸ Encontramos a mesma associação do anfibraco com a valsa em “A valsa”, de Casimiro de Abreu.

³⁹ Geralmente quando se tenta associar o comprimento dos versos com o andamento da leitura, ouvimos dizer que os versos mais longos sugerem leituras mais rápidas e que os mais curtos sugerem leituras mais pausadas. É curioso notar como essa ideia, a princípio tomada como intuitiva, pode ser contrariada. “Baile na flor” foi musicada por Alberto Nepomuceno (1864 — 1920) e o compositor embala num ritmo lento de 6/8 os versos longos e num ritmo acelerado de 3/4.

encontrar tal técnica em poetas de outros tempos e de práticas poéticas distintas. Mencionemos como exemplo "Pequenino morto", do parnasiano Vicente de Carvalho (1866 — 1924), que tem doze estrofes de hexâmetros perfeitamente trocaicos. Nas poéticas da música (tanto popular quanto erudita), esse efeito é bastante recorrente. Isso geralmente não se deve ao fato de que os letristas estejam preocupados em compor um texto anterior à melodia do compositor (e que facilite o trabalho deste) de forma a organizar os acentos de forma regular. Quando isso acontece na música, geralmente é porque a composição é anterior (ou no mínimo simultânea) à letra, e, na composição de uma linha melódica, é comum que o compositor intuitivamente arranje as notas de forma a espaçá-las regularmente no tempo. Os exemplos de canções em que encontramos essa continuidade são muitos. Citemos apenas "Eu sei que vou te amar" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), que consegue ser perfeitamente iâmbica encerrando os versos com oxítonas, e "Choro bandido" (Chico Buarque e Edu Lobo), que é completamente trocaica.

Em nosso trabalho, consideramos importante e decidimos tentar reproduzir aquele efeito de suspensão do verso miltoniano descrito por Smith, que o comparou à fuga e ao madrigal. Queremos que o texto possa produzir longas passagens iâmbicas. Tudo isso depende do *enjambement*, que deve ser feito de modo a possibilitar a supressão da pausa que existe em seu término. A seguir listaremos as três formas com que isso pode acontecer.

1) Versos oxítonos;

Terminando o verso com uma tônica na décima sílaba, conseguimos reproduzir a mesma quantidade de sílabas do original. Vamos a alguns exemplos.

—.(e fim talvez). Pensei e não per[di]
de vista o que pensei, salvo se a[qui]
ou lá uma bolota, ao despe[gar]
do cálice, fizesse farfa[lhar]
(vv. 80-84)

~~—~~ublosas sensações que vêm dar [voz]
...o que se esquece, que essas cenas — [tão]
luzentes, lindas, magnas por si [só] —,
ainda que remotas, hoje [são]
queridas e usuais, sua forma e [cor]"
(vv. 607-610)

—incite em minha maturéz vi[ril]
o mérito do esforço. E se esses [fins]

falharei: eu não me ensinando o [meu]...”
(vv. 625-7)

Em um ou outro caso, terminamos o verso oxítono não como uma tônica, como vemos nos exemplos acima, mas com uma átona. Usamos esse recurso com moderação. cremos que ele confere ao *enjambement* bastante força de progressão. Porém, como desvantagem, enfraquece a impressão de unidade do verso, cujo ressoar se torna mais avulso, mais frouxo; o arranjo frasal pode parecer-se mais o resultado de uma escolha menos criteriosa; a própria ideia de decassílabo poderá parecer talvez contaminada a leitores de poesia atentos, que darão pela falta de uma tônica na décima posição que arremate a unidade do verso. Vejamos alguns exemplos.

"forças irmãs que, ao se somarem [pra]
romper o gelo" (vv. 39-40)

"um dia manso e claro, o sol com [um]
calor não mais que o necessário..." (vv. 65-67)

"brotaram por si sós como que [pra]
vestir de sacerdote..." (vv. 51-52)

"...como o falso servo [que]
ganhou um grande dote" (vv. 267-8)

"...peito
aberto, súbito caía [de]
cabeça, recusada pelo vento" (vv. 497-8)

"A areia em Westmoreland, os picos [e as]
entradas da água em Cúmbria..." (vv. 567-8)

2) Versos paroxítonos;

Como vimos o verso de terminação feminina é o decassílabo português por excelência. Porém para alcançar o efeito de continuidade rítmica no *enjambement*, é preciso que esse verso termine numa vogal e que ela possa elidir com a primeira vogal do verso seguinte.

"...ergueu a fronte. Então remei mais [for][te_
_e o] vulto horrendo foi crescendo e al[çou]-[se
_e]reto entre o meu eu e as estrelas" (vv. 380-2)

"me pôs na mente o belo e o su[bli][me_
e] fez-me amá-los. Mas que eu não es[que][ça
ou]tros prazeres mais sutis que [ti][ve
_e as] vezes em que, mesmo em provações," (vv. 546-9)

Em termos técnicos, a continuidade rítmica na paroxítona é o caso mais difícil. Os momentos em que essa continuidade não é alcançada está marcada com um X na última coluna do anexo 2. São 62 vezes na amostra de 150 versos. A seguir registramos o trecho mais longo de nossa tradução em que essas variações se sucedem em longa sequência.

"...que há anos fazem só flutuar soltas
e a cada uma dar um pedacinho
dos males que me têm constrito o peito.
Tal sonho acovardou-se; a luz bem-vinda
que ao leste raia, raia pra irri[tar-me]
com um céu..."
(vv. 121-5)

3) Verso proparoxítono;

Esta talvez seja a forma mais polêmica de alcançar o efeito desejado, pois o que estamos fazendo é gerar uma espécie de "pé-fantasma" adicional, uma vez que são duas sílabas sucedendo a última tônica. Se por um lado o verso esdrúxulo pode ser visto como uma espécie de agressão do decassílabo e do *iambic pentameter*, por outro lado esse recurso faz com que ganhemos mais espaço, o que é vantajoso numa tradução do inglês para o português e, em certas passagens, essa pequena vantagem permite que elaboremos a escrita com mais folga e mais naturalidade. Pensando nisso, em certos momentos da feitura da tradução, buscamos intencionalmente pôr a proparoxítona no final.

"(...) Terá sido pra isso
que o mais lindo dos rios chiava u[nís]sono
com a voz que me ninava e, de suas [bé]tulas"
(vv. 269-271)

"a borda do horizonte num cen[trí]peto
avanço escuridão adentro; [rá]pida,
tal linha ia ilhando-me e então — [sú]bito"
(vv. 454-6)

"...em ar desfeita! E eis um desejo — o [úl]timo,
maior —: fazer alçar meu canto aos [pín]caros

de um hino filosófico (...)"
(vv. 227-8)

Observemos este último exemplo (vv. 227-8). Para os fins da continuidade iâmbica do *enjambement*, a última sílaba do verso esdrúxulo ("mo" e "ros", no caso) será sempre lida como uma fraca valorizada⁴⁰: assim ela formará com a anterior uma espécie de iambo-fantasma ("ti-mo" e "ca-ros", no exemplo). O funcionamento perfeito desse tipo de *enjambement* sempre produzirá o intervalo de alternância quaternária (/ - - - /): "último, maior".

Esse efeito de continuidade rítmica no *enjambement* que estivemos buscando é encontrado na primeira estrofe do Hino Nacional Brasileiro. No hino, os versos das estrofes decassilábicas são inteiramente iâmbicos (exceto em "Paz no futuro") e alternam o verso esdrúxulo com o agudo. Na primeira estrofe encontramos um caso em que o texto alcançaria a continuidade rítmica no *enjambement* através de um verso paroxítono (retumbante,/ e o sol)⁴¹. Há no Livro Primeiro uma passagem em que Wordsworth se reveste de uma retórica solene, quase religiosa, para rememorar os casebres de Hawkshead. Nossa tradução buscou essa solenidade inspirando-se no Hino, usando a segunda do plural, alguns hipérbatos e métrica idêntica à das estrofes decassilábicas do Hino.

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas	Casebres módicos onde habitávamos,
De um povo heroico o brado retumbante,	do próprio auxílio vós fostes senhores!
E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos,	Lá posso eu me esquecer — vós tão simpáticos,
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.	em prumo em meio a campos tão charmosos?
	(vv. 499-502)

Em sua tese de doutorado, Guilherme Gontijo Flores faz uma reflexão sobre os versos esdrúxulos. Tomando como exemplo a letra de "Construção", de Chico Buarque, Flores aponta que, apesar de cada verso terminar com um proparoxítona, a melodia não é. Desse modo, o alexandrino buarquiano poderia transmutar-se em um verso agudo de 14 sílabas sem que isso prejudicasse a prosódia da melodia. Como exemplo, Flores nos faz

⁴⁰ No anexo 2, as eventuais sílabas finais de versos esdrúxulos estão sinalizadas em amarelo.

⁴¹ Vale lembrar que a música do Hino foi composta por Francisco Manuel da Silva (1795 — 1865) e sua letra oficial foi escrita décadas depois por Joaquim Osório Duque Estrada (1870 — 1927), de forma que os versos esdrúxulos poderiam também ser agudos.

imaginar o verso "E a cada filho seu como se fosse o último" como sendo "E a cada filho seu como se fosse um bom rapaz".

Castilho registrou, em seu tratado de versificação de 1874, o incômodo que um verso esdrúxulo causa, recomendando moderação em seu uso. "Ora sendo os vocábulos esdrúxulos menos frequentes ainda que os agudos, segue-se (...) que o seu emprego em remate de versos, deve ser muito raro. Uma série de versos esdrúxulos sem interrupção, ou com poucas interrupções, tem um ar desnatural, afetado, esquisito e que facilmente degenerará em ridículo"⁴².

Essa intuição de que o verso esdrúxulo soe ridículo é levada às últimas consequências nas quadras da jocosa canção "Drama de Angélica", da dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho.

—Ouve meu cântico
Quase sem ritmo
Que a voz de um tísico
Magro esquelético

Poesia épica,
Em forma esdrúxula
Feita sem métrica,
Com rima rápida (...)"

Certamente não é essa nossa intenção, suscitar o ridículo, ao compor tantos versos esdrúxulos. Em nossa defesa, apoiemo-nos outra vez no estudo de Smith, que diz que o verso branco praticamente não tem identidade funcional⁴³. É justamente essa qualidade do verso branco de não funcionar completamente como uma unidade isolada que exploramos ao tentar suprimir o silêncio do fim do verso com a continuidade rítmica no *enjambement*.

⁴² CASTILHO, 1874, p. 25.

⁴³ —*A poem may consist of a single Spenserian stanza or a single couplet, but the single blank-verse line has almost no functional identity. Or to put it another way, the effect of its form depends upon its repeated extension*" (SMITH, 1968, p. 79).

3. A FALA DO *PRELÚDIO*

Depois de estabelecermos as regras métricas que regerão a tradução, cabe-nos definir o “conteúdo”, ou mais precisamente, as instâncias que aqui enfeixo sob o nome de “fala”: o registro, o gosto, o estilo, enfim, tudo aquilo que nos leva, por exemplo, à predileção por uma frase direta ou por uma inversão sintática, por uma palavra mais elevada ou mais rasteira, o nível de similitude com a fala, a escolha da informação semântica que inevitavelmente se sacrificará, o choque entre espontaneidade e artifício.

Este capítulo se dividirá em duas partes: a primeira discute o nível de oralidade (elemento central no projeto modernizador da poética de Wordsworth) e a segunda discute como fazer a tradução se aproximar do estilo de escrita de certa poesia brasileira contemporânea.

3.1 A dicção do *Prelúdio*

Durante o mestrado, pudemos presenciar a leitura conjunta em sala de aula de poemas de Keats, Byron, Shelley, além de havermos ministrado um curso de leitura sobre Wordsworth e Coleridge. Examinando a reação e as avaliações que tais leituras provocam nos colegas, torna-se nua a constatação de que são os poemas de Wordsworth, mais do que qualquer outro, os alvos mais fáceis do desdém do leitor contemporâneo. O gosto deste como que denuncia aquela poesia como *naïve*, doce demais. O olhar de espanto do poeta em face da natureza hoje soa pueril. Sua sentenças de exclamação são tomadas como uma forma vulgar de alcançar o efeito de grandiloquência. O famoso e curto poema que começa com o verso “*My heart leaps up when I behold a rainbow in the sky*”⁴⁴, por exemplo, expõe-se a um achincalhe do leitor contemporâneo, que enxerga uma empáfia barata e fanfarrona no gesto de um poeta que afirma preferir estar morto a não ser mais capaz de guardar em seu coração a glória do arco-íris (“*So be it when I shall grow old/ or let me die!*”).

É importante lembrar que essa visão não é exclusiva do leitor contemporâneo. Machado de Assis usou como epígrafe para um dos capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* um verso célebre do poema citado, “O menino é o pai do homem”, em que seu

⁴⁴ “*My heart leaps up when I behold/ A rainbow in the sky:/ So was it when my life began;/ So is it now I am a man;/ So be it when I shall grow old,/ Or let me die!/ The Child is father of the Man;/ And I could wish my days to be/ Bound each to each by natural piety*”.

narrador caçoa da crença do poeta nessa visão rousseauiana sobre a criança⁴⁵. Um exemplo ainda mais recuado é o de Percy B. Shelley, poeta da geração romântica sucessora, que, no soneto ‘To Wordsworth’, em gesto de desaforo diante do predecessor, tenta nos convencer do caráter choroso e afetado de um poeta que vive a lamentar a perda da conexão com a natureza experimentada na infância e cuja produção poética já não tem a mesma grandeza que um dia teve⁴⁶.

A consciência da instância locutória da fala tratou-se de uma novidade que Wordsworth, em sua época, trouxe para sua poesia, porém em um nível e de um modo que já não se faz perceber hoje em dia. Aos ouvidos de um contemporâneo nosso que fosse pouco habituado à poesia, os versos do *Prelúdio* causariam impressão de ser o poeta justamente um sujeito solene, sério demais; talvez um sujeito que, é verdade, em certos momentos até fala com mais intimidade ou dúvida de si, mas jamais alguém que estivesse preocupado com a “verdadeira linguagem dos homens”⁴⁷. A sensibilidade contemporânea exigiria que o mimetismo da fala se alçasse a um nível praticamente hiper-realista para que o espectador identificasse ali a intenção do autor de imitar a linguagem dos homens. Se o tradutor, a fim de atualizar esse *shock value*, rebaixasse o tom de todo o poema na escala exigida pela sensibilidade contemporânea, chegaria a uma caricatura de mau gosto. Mesmo que o tradutor conseguisse dissolver o que no *Prelúdio* é da ordem da língua escrita, artificial e cinzelado (seus longos períodos, suas recorrentes inversões sintáticas), o poema continuaria resistindo a esse registro pelas elevadas reflexões filosóficas e pela solenidade. Por outro lado, se um outro tradutor investisse mais nessa solenidade, chegaria a um Wordsworth desanimado, esvaziado das emoções que insuflam o texto e que o tempo todo pediriam para vir à tona.

Lembremos outra vez de Barbara H. Smith, que em *Poetic Closure* defende que a poesia, por mais artificiosa que seja, é sempre em algum nível a imitação de uma fala: por mais que o poeta se ancore numa tradição ou por mais que sua escrita se embrenhe num denso e sofisticado sistema de técnicas, o uso literário do discurso fatalmente dependerá de

⁴⁵ “Um poeta dizia que o menino é pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino./ Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de —menino diabo—; e verdadeiramente não era outra coisa.” (Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, início do cap. 11)

⁴⁶ “Poet of Nature, thou hast wept to know / That things depart which never may return:/ Childhood and youth, friendship and love’s first glow,/ Have fled like sweet dreams, leaving thee to mourn./ These common woes I feel. One loss is mine / Which thou too feel’st, yet I alone deplore. / Thou wert as a lone star, whose light did shine / On some frail bark in winter’s midnight roar: / Thou hast like to a rock-built refuge stood / Above the blind and battling multitude: / In honoured poverty thy voice did weave / Songs consecrate to truth and liberty,— / Deserting these, thou leavest me to grieve, / Thus having been, that thou shouldst cease to be.”

⁴⁷ WORDSWORTH, 1965, p. 734.

sua relação com o discurso não-literário (ou seja, a comunicação pragmática). –Falar do poema como uma fala possível”, diz Smith, –é enfatizar o fato de que ele é uma sequência de palavras que, para cumprir seu efeito, depende de o leitor pressupor sua relação com o discurso cotidiano”⁴⁸.

Para termos melhor noção de como essas questões (a fala, o estilo, o gosto e a dicção) afetam a tradução e determinam a estratégia do tradutor, propomos diferentes traduções dos quatro primeiros versos do poema⁴⁹. Atentaremos às diferenças de uma quadra para outra: os graus de similitude à fala, o nível de artifício, a inevitável relação entre métrica e quantidade de informação semântica aproveitada, a vocação emotiva.

Começemos com um alexandrino clássico (proposta nossa). Tais versos têm doze sílabas, com cesura obrigatória na sexta sílaba e rimas que se alternam entre masculinas (oxítonas) e femininas (paroxítonas).

Ó, que uma bênção há nesta brisa tranquila,
uma hóspede que, enquanto a fronte me ventila,
parece até saber do gozo que ela traz
de um campo verde e um céu de azul celeste, atrás.

Não houve aqui perda de conteúdo semântico. O fato de haver duas sílabas a mais que o original dá ao tradutor certa folga para tornar o verso mais natural, mais linear. Evidentemente traduzir um poema de quase 8 mil versos nesse esquema de metrificação seria uma tarefa hercúlea. Além disso, a escolha de um padrão de verso tão clássico e conservador e historicamente associado ao poderio do *Ancien Régime* francês certamente trairia o estilo despojado e ideologicamente democrático de Wordsworth.

A seguir experimentamos o uso do decassílabo ibérico (/ - - / - - / - - /). Preocupando-nos em manter a continuidade do ritmo ternário no *enjambement*, obrigamo-nos a terminar cada verso com proparoxítonas.

Quão abençoada, esta brisa! É um hóspede
que ora me abana a bochecha, ora sabe-se
nuncia do gozo que co'ela carrega-se
desde as pastagens e o azul celestial.

⁴⁸ SMITH, 1968, p. 98, tradução nossa.

⁴⁹ Esse modelo de apresentação de uma tradução em diferentes estilos inspira-se na apresentação que Guilherme Gontijo Flores fez de um poema de Tibulo em seu artigo "Tradutibilidades em Tibulo" e na apresentação que Flores fez de "The red wheelbarrow", poema de William Carlo Williams, com versões de diferentes tradutores, no blog Escamandro.

Neste exemplo, o conteúdo semântico excluído foi apenas "O" e "yon": ficam de fora uma interjeição com função dêitica e um adjetivo que qualifica a distância do céu de onde a brisa provém. Embora nossa tentativa tenha sido pouco esforçada, percebem-se logo outras inconveniências desse modelo. É preciso começar cada verso com uma tônica; é complicado terminar cada verso com uma proparoxítona (lembremo-nos do que disse Vicente de Carvalho sobre a sucessão de versos esdrúxulos soar ridícula); por fim, o ritmo ternário, além de ser muito mais trabalhoso, produz uma musicalidade intensa demais para a poética contemplativa e filosófica do *Prehúdio*.

Seria possível ao tradutor desfavorecer em Wordsworth as marcas de envolvimento emocional ou do nível de similitude à oralidade e concentrar-se em (1) fazer iampos segundo o modelo português tradicional (terminados em paroxítonas); (2) acomodar neles a maior quantidade de informação semântica possível, preservando o quanto fosse razoável os radicais originais; (3) fazer coincidir o tanto quanto possível a posição de pausas, vírgulas e pontos finais. Se elegêssemos esses princípios, poderíamos chegar ao seguinte resultado.

Ó, há uma bênção nesta brisa branda,
uma visita que ao soprar-me o rosto
semelha semi-cônsua da alegria
que traz do campo verde e céu azul.

Não parece uma má opção. De todo modo, a proposta de manter o conteúdo semântico nos obriga a soluções por demais artificiais (como –semi-cônsua”). O resultado é uma poesia, por assim dizer, –com pouca poesia”. Funcional, porém fria, pouco inspirada.

A seguir vejamos a versão da tradutora portuguesa Maria de Lourdes Guimarães publicada em 2011.

Oh, uma bênção existe nesta doce brisa,
uma aparição que ao deslizar pelo meu rosto
Quase parece sentir a alegria que traz
Dos campos verdejantes e do longínquo céu azul.

Descrevemos os princípios de Guimarães na seção 1.3. Se aplicássemos os mesmos princípios que ela parece ter eleito poderíamos chegar a um resultado parecido.

Ó, existe uma bênção nesta brisa branda,
uma hóspede que, enquanto sopra minha cara,

parece consciente do prazer que traz
dos campos verdes e de um céu de azul longínquo.

Vejamos agora os versos de abertura da tradução castelhana do espanhol Gabriel Insausti, publicada em 2002.

Hay en la suave brisa una ventura
o visita que roza mi mejilla
y es casi sabedora de ese gozo
que trae desde los campos y del cielo.
Sea cual sea su misión, a nadie
hallará más agradecido, hastiado
de la urbe donde he sobrellevado
perpetuo descontento y libre ahora
cual ave que se posa donde quiera.

Insausti faz decassílabos heroicos. Sua prioridade é acentuar obrigatoriamente a sexta e a décima. Trata-se do padrão mais comum para traduções portuguesas de decassílabos. Sua tradução claramente preocupa-se em manter esse tom mais chão, mais coloquial. A nós também nos interessa essa qualidade de despojo e naturalidade, porém também tememos que uma tradução como essa possa de algum modo “achatar” a variedade de registros linguísticos do poema. O perigo dessa tradução é aparar as arestas de um Wordsworth que é, de fato, solene, empolado, entusiasmado com o que há diante dos seus olhos; propenso a inversões sintáticas, períodos longos; um Wordsworth que afinal de contas passou 41 anos reescrevendo o poema.

Nossa estratégia não será escolher entre um e outro, mas os dois: o que buscamos é justamente aumentar a tensão entre o espontâneo e o artificioso. Em certas passagens tornar o espontâneo mais espontâneo e o artificioso mais artificioso, abarcar na mesma frase as instâncias da fala e da escrita. Um jogará luz sobre o outro. Cremos que, dado o ritmo monótono da métrica, as variações de registro podem se tornar um poderoso instrumento de modulação do texto. Desse modo, duas forças distintas agirão sobre a dicção da tradução: uma que poetiza, serve-se da instância da escrita e outra que despoetiza, rebaixa, naturaliza e serve-se da instância da fala⁵⁰.

A seguir exibiremos nossa primeira tentativa de traduzir essa passagem. Tomando como comparação a tradução espanhola de Insausti, buscamos uma mescla maior do

⁵⁰ A fim de melhor aclararmos nossa proposta de abarcar fluidez e aperfeiçoamento técnico, confrontemos um princípio do poeta da inspiração com outro do poeta do trabalho: "A poesia se fortalece mais no tom e nas qualidades musicais do discurso do que nas qualidades do que pelas qualidades intelectuais e plásticas" (PI, 19) e "O poeta se impõe barreiras formais a fim de ter mais resistência a vencer" (PT, 23).

registro exclamativo (~~ô~~”, ~~ai~~”, ~~quanta~~”), coloquial (~~eara~~”, ~~até~~ parece”), com um vocabulário menos comum (~~aduz~~” em vez de ~~traz~~”) e com inflexões poéticas (como ~~um~~ fundo longe azul”: sequência de palavras em que tanto ~~fundo~~” como ~~azul~~” podem ambigualmente atuar ou como adjetivo ou como substantivo) ⁵¹.

Ô, brisa boa! Ai, quanta bênção vem
com ela! Vê: me sopra a cara e até
parece ciente do prazer que aduz
do campo verde e um fundo longe azul.

Num segundo momento, entendemos que essa primeira tentativa toma liberdades excessivas com relação ao original. Há algo de matreiro na frase inicial (~~Ô~~, brisa boa!”); as exclamações soaram enfáticas demais; há ali a invenção de um interlocutário que não existe no original (~~Vê~~”); o verbo ~~aduzir~~” soou inadequadamente exibicionista. Nossa hesitação entre traduzir como Insausti (que equilibra um alto grau de aproveitamento semântico, privilegia a coloquialidade e desprivilegia a experimentação poética) e traduzir como neste último exemplo (onde a liberdade é excessiva e beira o exibicionismo), nos levou a decidir pela seguinte tradução. ⁵²

Que brisa! Ah, há uma bênção nela, ó hóspede
que sopra a face como se entendesse
estar trazendo a alegria desde
os campos e de um fundo longe azul.

A fim de entendermos melhor o que está em jogo na escritura de Wordsworth e justificarmos nossas escolhas e propensões estéticas, abordaremos a poética do *Prehúdio* em duas partes. A primeira se debruçará sobre a tendência oral e coloquial do poeta, enquanto a segunda se concentrará sobre sua vocação poetizante e artificiosa.

⁵¹ Repetimos a fórmula desse *cluster* de adjetivos que podem intercambiavelmente servir como substantivos em ~~—fundo íntimo vazio~~”. *—With meditations passionate from deep/ Recesses in man’s heart*” (vv. 231-2) traduziu-se por ~~—que estude o fundo íntimo vazio/ no corações dos homens~~”.

⁵² Registrem-se algumas outras versões descartadas dentre nossas tentativas: ~~—Existe bênção nesta brisa, ó hóspede/ que sopra o rosto e sabe ou quase sabe/ estar trazendo a alegria desde/ o campo verde e um fundo longe azul.~~; ~~—Que brisa! Que brandura e bênção traz-me/ esta visita, que me sopra a cara/ e quase sabe do prazer que traz/ dos campos e de um fundo longe azul~~; ~~—Que brisa! Quanta bênção nela, que/ se hospeda em minha face como se/ soubesse do prazer que arrasta desde/ os campos e de um fundo longe azul.~~”

3.1.2. A coloquialidade do *Prelúdio*

Cremos que não é necessário comentar a tendência do poeta à coloquialidade. Uma leitura do prefácio à segunda edição das *Lyrical Ballads* mostra de forma escancarada que era justamente essa a estratégia do poeta para modernizar a língua. Nesse prefácio, encontramos várias expressões e frases que, aliás, tornaram-se verdadeiros clichês da história da literatura que ilustram didaticamente a novidade da poesia moderna do século XIX e objetivam a justificação filosófica do Romantismo. Em vez de colhermos termos do prefácio das *Lyrical Ballads*, apresentaremos um parágrafo de um ensaio que o crítico inglês William Hazlitt (1778 – 1830), contemporâneo do poeta, escreveu em seu ensaio “Mr. Wordsworth”. Trata-se de um excerto que, com retórica lapidar e extraordinária, nos dá ideia do que significou o impacto revolucionário do estilo despojado de Wordsworth.

His popular, inartificial style gets rid (at a blow) of all the trappings of verse, of all the high places of poetry: "the cloud-capt towers, the solemn temples, the gorgeous palaces," are swept to the ground, and "like the baseless fabric of a vision, leave not a wreck behind." All the traditions of learning, all the superstitions of age, are obliterated and effaced. We begin de novo, on a tabula rasa of poetry. The purple pall, the nodding plume of tragedy are exploded as there pantomime and trick, to return to the simplicity of truth and nature. Kings, queens, priests, nobles, the altar and the throne, the distinctions of rank, birth, wealth, power, "the judge's robe, the marshall's truncheon, the ceremony that to great ones 'longs," are not to be found here. The author tramples on the pride of art with greater pride. The Ode and Epode, the Strophe and the Antistrophe, he laughs to scorn. The harp of Homer, the trump of Pindar and of Alcaeus are still. The decencies of costume, the decorations of vanity are stripped off without mercy as barbarous, idle, and Gothic. The jewels in the crisped hair, the diadem on the polished brow are thought meretricious, theatrical, vulgar; and nothing contents his fastidious taste beyond a simple garland of flowers. Neither does he avail himself of the advantages which nature or accident holds out to him. He chooses to have his subject a foil to his invention, to owe nothing but to himself. He gathers manna in the wilderness, he strikes the barren rock for the gushing moisture. He elevates the mean by the strength of his own aspirations; he clothes the naked with beauty and grandeur from the store of his own recollections. No cypress-grove loads his verse with perfumes: but his imagination lends "a sense of joy/ To the hare trees and mountains bare,/ And grass in the green field." No storm, no shipwreck startles us by its horrors: but the rainbow lifts its head in the cloud, and the breeze sighs through the withered fern. No sad vicissitude of fate, no overwhelming catastrophe in nature deforms his page: but the dew-drop glitters on the bending flower, the tear collects in the glistening eye. (HAZLITT, 2014, ebook, cap. 10)

Partamos agora para alguns exemplos tirados do próprio “Book First”. No *Prelúdio*, podemos notar que há alguns versos que parecem ter sido dados gratuitamente ao poeta, como se não lhe houvessem custado esforço algum. Exemplos: “*And in the frosty season, when the sun was set*” (vv. 425-6), “*No otherwise than as it lasts too long*” (v. 145),

–*Basked in the sun, and plunged and basked again*” (v. 291) ou mesmo o verso de abertura –*There is a blessing in this gentle breeze*” (v. 1). Nos quatro exemplos a seguir apresentaremos sublinhadas algumas dessas frases: simples, claras, em sintaxe canônica, que se leem com agilidade e têm vocabulário bastante comum.

60	(...) <u>I paced on</u>	(...) segui, marchando a firme
61	<u>With brisk and eager steps; and came, at length,</u>	e forte passo até encontrar por fim
62	<u>To a green shady place, where down I sate</u>	uma árvore frondosa onde sentei-me
63	<u>Beneath a tree (...)</u>	(...)

Neste caso, em nossa tradução a coloquialidade do original fica um pouco adulterada por –a firme e forte passo” e pela ênclise (–sentei-me”). Vejamos outro exemplo.

132	<u>And now it would content me to yield up</u>	Mas já passou. Larguei mão de grandeza
133	<u>Those lofty hopes awhile, for present gifts</u>	e espero achar a dádiva do agora
134	<u>Of humbler industry (...)</u>	em coisas mais comuns (...)

Aqui nossa tradução supera o original em coloquialidade (tomando, é verdade, uma liberdade algo abusiva em –Mas já passou”, uma frase que não existe no original e que faz uma conexão com o parágrafo anterior). Vejamos outro exemplo:

220	(...)	(...) E às vezes quero
221	<u>Sometimes it suits me better to invent</u>	apenas registrar a estória vindo-me
222	<u>A tale from my own heart (...)</u>	do coração (...)

A frase de Wordsworth tem grande soltura e sintaxe em ordem comum. Neste caso, a fim de equilibrarmos métrica e nível de coloquialidade, alteramos o sentido de –it suits me better” ao traduzir por –quero apenas”, o que no entanto não é uma mudança substancial em termos retóricos. Vejamos mais outro exemplo em que o pentâmetro iâmbico de Wordsworth parece ter sido conseguido gratuitamente.

290	(...)	(...) banhava-me
291	<u>Basked in the sun, and plunged and basked again</u>	no sol, no rio, no sol de novo, assim
292	<u>Alternate, all a summer's day (...)</u>	o dia todo(...)

Aqui perdemos coloquialidade com a ênclise (~~ban~~hava-me”), mas superamos folgadoamente em todo o resto da frase. Como dissemos, é nossa ambição tentar superar em alguns momentos a coloquialidade de Wordsworth.

Cabe agora citar alguns exemplos não de frases e orações, mas de palavras ou expressões isoladas cuja tradução foi motivada pelo mesmo desejo de superar o original em coloquialidade.

-

- ~~in~~ wantonness”: —~~p~~obirra” (v. 298);
- "scudding away from snare to snare": "zanzando de armadilha em armadilha" (v.312);
- ~~low~~ breathings”: ~~ba~~fo surdo” (v. 323);
- ~~an~~ elfin pinnace”: ~~um~~ barco miudinho” (v. 373);
- ~~e~~ares not for his home”: ~~n~~ão quer voltar pra casa mais” (vv. 432-3)⁵³;
- ~~we~~”: ~~a~~ gente” (v. 458);
- ~~boyish~~ sports”: ~~br~~incadeiras de piá” (v. 468);
- "their hazel bowers with milk-white clusters hung": "parreiras de avelãs e os cachos brancos delas⁵⁴" (vv. 484-5);
- ~~e~~rosses and cyphers”: ~~x~~is e bolas” (v. 511)⁵⁵;
- ~~e~~heap material”: —~~m~~aterial chinfrim” (v. 528-9);

Cremos que palavras e expressões como essas listadas acima dão um expressivo sabor brasileiro à tradução. Oscilando entre a ternura e o mau gosto, elas manifestam certa condescendência com a linguagem mais interna dos brasileiros. Reconhecemos que não se trata de invenção nossa, mas de inspiração que tomamos de uma certa tendência entre alguns bons tradutores brasileiros contemporâneos. Um bom exemplo é André Vallias, que traduziu o romântico alemão Heinrich Heine usando termos como "meu chamego",

⁵³ O português dessa frase soaria mais padronizado se fosse —~~n~~ão quer mais voltar pra casa”. Parece-nos que esse —~~m~~ais” posto depois do verbo é um cacoete do português brasileiro falado que raramente apareceria num contexto literário.

⁵⁴ Essa forma do possessivo (~~de~~le(a)(s)) que sucede o nome da coisa possuída substituiu o ~~seu~~(s)/sua(s)) no português brasileiro falado.

⁵⁵ Como explicamos em nota, trata-se do jogo da velha. Soa-nos algo infantil chamar um círculo de ~~b~~ola”.

"montão de estrume" e "peitinhos tão bonitos". Outro exemplo é a tradução que Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves fez para o célebre poema "The raven", de Edgar Allan Poe, onde encontramos "cabreiro", "tinhoso" e a rima entre "sem rebu" e "no teu cu".

Uma outra maneira de fortalecer a oralidade de Wordsworth é empregar expressões que, embora possam estar integradas à frase de modo a não ferir a norma gramatical, são estranhas à escrita. No exemplo a seguir, vemos a repetição de ~~tanto~~, que sinaliza o potencial emotivo de um falante que quer dar ênfase a algo.

263	...Or see of absolute accomplishment	...em absoluto falta <u>tanto, tanto,</u>
264	Much wanting, <u>so much wanting</u>, in myself,	que com desânimo me rendo, asilo-me

No exemplo a seguir, encontramos cacoetes da fala. ~~Os dois~~” e ~~e mais~~” parecem ser resultado de um discurso oral improvisado, no qual o falante supostamente não teve tempo ou agilidade mental para ordenar eficazmente os elementos sintáticos.

301	Fair seed-time had my soul, and I grew up	Cresci tendo bem semeado o espírito:
302	Fostered alike by beauty and by fear:	beleza e medo, <u>os dois</u> apadrinharam-me.
303	Much favoured in my birth-place, and no less	Cresci querido: onde eu nasci, <u>e mais</u>
304	In that beloved Vale to which erelong	no Vale aonde muito cedo eu fui

A seguir, como Wordsworth também fez no original, suprimimos o verbo principal (~~É~~ melhor...). Nas falas e conversas cotidianas, é comum dizermos assim, mas na escrita soa estranho, excessivamente despojado, beirando o descuido.

255	Far better never to have heard the name	Melhor ser surdo ao zelo e à modéstia
256	Of zeal and just ambition (...)	(...)

A seguir usamos o pronome reto como sujeito de uma oração reduzida de infinitivo: inadequado segundo a norma, mas massivamente falado pelos brasileiros (~~o~~ fez render” seria adequado, segundo a norma padrão).

268	Like a false steward who hath much received	ganhou um grande dote mas não <u>fez</u>
269	And renders nothing back.	<u>ele render</u> .

Ao cometer esse desvio da norma, tínhamos em mente o exemplo de Paulo Henriques Britto, em cuja tradução para “Autobiographia literaria” (Wallace Stevens) a frase “And here I am” é vertida como “E olha *eu* aqui”.

Nesse próximo exemplo de nossa tradução encontramos ~~na~~ “a cor que fica a água”, que constitui outro vício popular entre brasileiros: a omissão da preposição que deveria preceder o pronome relativo que introduz uma oração subordinada (como em “~~o~~ bar [a] que ele foi”).

565	Of curling mist, or from the level plain	de anéis de névoas ou na <u>cor que fica</u>
566	Of waters coloured by impending clouds.	a <u>água</u> quando a nuvem passa em cima.

Creemos que esse recursos mais ousados que estivemos apontando e que encontramos nos tradutores Vallias, Flores e Britto (desvio à norma padrão e vocabulário excessivamente coloquial) funcione melhor em poemas mais curtos e que, no caso do *Prelúdio*, deva ser usado com moderação. O risco é exotificar o poema ou diminuí-lo em uma caricatura.

3.1.2. A artificialidade no *Prelúdio*

Certamente é um ponto mais polêmico chamar a atenção para a artificialidade na escrita do poeta que se tornou divisor de águas na poesia ocidental justamente por despi-la de sua artificialidade. Nossa tradução, inclusive, tenta fortalecer esse lado. Gastaremos, pois, mais tempo nesta seção.

Para melhor entendermos a poética do *Prelúdio* de 1850, temos que pensá-lo como o resultado de um processo de reescritura e revisões. Lembremo-nos do que disseram os editores de Wordsworth sobre as diferenças entre as versões de 1805 e 1850: uma delas é a maior “elaboração do detalhe” para a versão tardia.

Nesta edição do *Prelúdio* (Norton Critical Edition), podemos confrontar as duas versões em lados opostos da página, diagramadas de modo a nivelar os versos de uma que são iguais ou equivalentes aos da outra. Ao grifarmos de vermelho na página todas as menores mudanças (incluindo as de pontuação), podemos não só visualizar a quantidade exata dessas mudanças (o que nos dá ideia da quantidade do esforço revisionista), mas

também procurar na natureza dessas mudanças uma interpretação para a estratégia poética de Wordsworth.

Começemos por um exemplo onde a intervenção revisionista é muito pequena, concentrando-se em mudanças de pontuação inexpressivas e uma ou outra escolha vernacular. Todas as diferenças estão postas em colchetes.

Meanwhile[] my hope has been [] that I might fetch	Meanwhile[,] my hope has been[,] that I might fetch
Invigorating thoughts from former years[,]	Invigorating thoughts from former years[:]
Might fix the wavering balance of my mind,	Might fix the wavering balance of my mind,
And haply meet reproaches too, whose power	And haply meet reproaches too, whose power
May spur me on, in manhood now mature	May spur me on, in manhood now mature
To honourable toil. Yet should these hopes	To honourable toil. Yet should these hopes
[Be] vain, and thus should neither I be taught	[Prove] vain, and thus should neither I be taught
To understand myself, nor thou to know	To understand myself, nor thou to know
With better knowledge how the heart was framed	With better knowledge how the heart was framed
Of him thou lovest[,] need I dread from thee	Of him thou lovest[:] need I dread from thee
Harsh judgements[] if the song be loth to quit	Harsh judgements[,] if the song be loth to quit
Those recollected hours that have the charm	Those recollected hours that have the charm
Of visionary things, those lovely forms	Of visionary things, those lovely forms
And sweet sensations that throw back our life[]	And sweet sensations that throw back our life[,]
And almost make [our infancy itself]	And almost make [remotest infancy]
A visible scene [] on which the sun is shining?	A visible scene[,] on which the sun is shining?
(Pr 1805, I, 648-663)	(Pr 1850, I, 621-636)

Agora vejamos outro trecho em que as mudanças impactam mais decisivamente o ritmo do poema. Ao contrário do anterior, nesse próximo exemplo Wordsworth faz mudanças vernaculares mais substanciais. Algumas diminuem o entusiasmo do poeta (~~joys~~ por ~~things~~); outras aumentam (~~so bright~~ é adicionado para preencher o espaço de um corte; ~~fastened~~ é mais incisivo que ~~allied~~); outras tentam despoetizar (~~beauteous~~ vira ~~beautiful~~, ~~hues~~ vira ~~colours~~); algumas parecem querer reduzir a adiposidade semântica (~~at length~~ é cortado); algumas acabam produzindo repetições percussivas (~~so~~ é repetido três vezes em 1850 enquanto em 1805 só aparece uma vez). As mudanças aqui também deslocam informação semântica: ora de um pé para outro dentro do mesmo verso, ora de um verso para o outro. Isso só é possível porque o verso

branco é uma espécie de argila mole, que permite ao artífice fazer pequenas mudanças sem grandes consequências.

So frequently repeated [—] and by force	So frequently repeated[,] and by force
Of obscure feelings representative	Of obscure feelings representative
Of [joys that were] forgotten, these same scenes[,]	Of [things] forgotten, these same scenes [so bright],
So [beauteous and] majestic in themselves,	So beautiful, [so] majestic in themselves,
Though yet the day was distant, did [at length]	Though yet the day was distant, did become
Become habitually dear, and all	Habitually dear, and all their forms
Their [hues] and forms [were] by invisible links	And [changeful colours] by invisible links
Allied to the affections.	[Were] [fastened] to the affections.
(Pr 1805, I, 633- 640)	(Pr 1850, I, 605- 612)

Por mais que haja mudanças entre as versões (e em outras passagens do *Preliúdio*, há grandes punhados de versos cortados ou acrescentados), elas não são capazes de alterar em essência nada do que naquela escritura é essencial: ritmo, tom, estratégia, estilo, elaboração filosófica. As versões de 1805 e 1850 nos comovem por ter sua poesia doses praticamente idênticas de exaltação e melancolia, pelo mesmo modo humanizado de alternar a excitação do sublime com o desassombro. Enfim: são mesmo vozes equivalentes.

É interessante notar como o verso branco, em alguns aspectos, favorece o lado “poeta da inspiração” de Wordsworth. Eis alguns princípios do poeta inspirado que são compatíveis com a natureza do verso branco (maleável e de baixo grau de determinação): “Quase nunca esse retoque vai além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema” (PI, 12); “O trabalho é superficial” (PI, 10); “O poema frequentemente está cortado ao meio, fragmentado” (PI, 9).

Contudo, por mais que essas mudanças tenham sido em muitos casos pouco significativas, é preciso levar em conta foram quatro décadas de revisão. Essa atitude mesma é a atitude de um “poeta do trabalho”. Tomemos como exemplo outra dessas muitas pequenas alterações que reforça o lado “poeta do trabalho” de Wordsworth.

—And, in the sheltered grove where I was couched,/ A perfect stillness”
(Pr 1805, I, vv. 78-79)

*—And in the sheltered and the sheltering grove/ A perfect stillness⁵⁶,
(Pr 1850, I, vv. 69-70)*

Nessa mudança suprimiu-se *—where I was couched*”, oração adjetiva que serve para especificar o bosque onde o poeta estava deitado. Em seu lugar adicionou-se *—and the sheltering*”. O bosque, na versão de 1850, passou a ser descrito como um lugar aconchegado (que receberia aconchego de uma outra instância não nomeada) e que ao mesmo tempo oferece aconchego. Não se trata de uma mudança motivada pela utilidade semântica. No final das contas, o que a versão de 1850 diz é que o bosque provoca a sensação de aconchego em quem está nele, ideia que já estava contida na versão de 1805. Essa mudança parece ser mesmo motivada pela *—elaboração do detalhe*”, por uma necessidade de apurar o efeito estético do verso. O que Wordsworth fez foi repetir o radical *—shelter*”: o bosque é ao mesmo tempo sujeito e objeto da ação de aconchegar, coisa que a rigor não passa de um jogo de palavras, que nos lembra da natureza artificial da gramática e que, nas mãos de um poeta hábil, nos ocasiona prazer estético. A repetição aqui é acompanhada de uma variação: neste caso, a dos afixos *—ed*” e *—ing*”. Vejamos outro verso que parece explorar o mesmo princípio.

Há outros momentos em que essa mesma técnica é empregada. Listemos alguns exemplos.

554	Which, if I err not, surely must belong	decerto está ligado às afeições
555	To those first-born affinities that fit	inatas que conformam nosso <u>ser</u>
556	Our new <u>existence</u> to <u>existing</u> things...	noviço às coisas que já <u>são</u> e que...

210	The Ocean; not to comfort the <u>oppressed</u>,	mas não pra confortar os <u>oprimidos</u> ,
211	But, like a thirsty wind, to roam about	e sim pra vigiar e, igual vento ávido,
212	Withering the <u>Oppressor</u> (...)	arvoar o <u>opressor</u> (...)

Vale ainda mencionar um exemplo em que Wordsworth usou o mesmo radical em palavras diferentes (*—lonely*” e *—lonesome*”) e em nossa tradução essa equivalência precisou ser transposta para outra palavra. Para que esse truque funcionasse, precisamos traduzir *—to make lonesome*” como *—acantoar*” e *—scene*” como *—antos*”.

⁵⁶ A tradução que propomos, por questão métrica, precisou inserir um adjetivo que não existe: *—a ahego bom* de um bosque aconchegante”.

417	When vapours rolling down the valley made	e a névoa vale abaixo <u>acantoava</u>
418	A <u>lonely</u> scene more <u>lonesome</u> (...)	ainda mais desertos <u>cantos</u> (...)

É verdade que essa predileção por repetições é explorada com relativa moderação no *Prelúdio*. De fato, o poeta vale-se do verso branco para explorar nele sua qualidade mais óbvia: a da não repetição de elementos, a qualidade narrativa e oral do discurso de se prolongar linearmente, tomando a extensão necessária para desenvolver sentidos e sem eleger regras de reiteração. De todo modo, *há* no *Prelúdio* repetições de palavras que assumem uma funcionalidade artificiosa. E nessa atitude criativa identificamos o traço do “poeta do trabalho”⁵⁷. Em nossa tradução buscaremos tornar, aqui e ali, um pouco menos tímida essa qualidade de Wordsworth. Vejamos alguns momentos em que ocasionamos repetições de radicais onde no original não há.

557	And, in our dawn of being, constitute	na aurora do existir compõem o <u>laço</u>
558	The bond of union between life and joy.	estreito que alegria e vida <u>enlaça</u> .

395	Or blank desertion. No familiar shapes	ou abandono. Das <u>feições afeitas</u>
396	Remained...	não ficou nada...

176	(...) and tales of warlike feats,	estórias sobre guerras, onde lança
177	Where spear encountered spear, and sword with sword	em lança <u>bate</u> , e espada e espada <u>batem-se</u>
178	Fought, as if conscious of the blazonry	cientes do brasão que <u>empunha</u> o <u>punho</u>
179	That the shield bore, so glorious was the strife;	esquerdo, tal a glória do combate.

Não queremos exagerar em nossa insistência sobre a técnica das repetições, mas a escritura desta tradução nos levou a perceber que, sendo o verso branco livre dos “*jingling sounds of like endings*”, como Milton definiu a rima desdenhosamente, a repetição se torna um dos mais poderosos recursos para poetizar o texto. A seguir listamos algumas passagens em que inserimos uma repetição de palavras iguais que não há no original.

⁵⁷ Repassemos alguns princípios do “poeta do trabalho” que se aplicam a este exemplo, o da artificialização do discurso por meio de repetições de palavras: —3) O poema é uma realização artística”; —2) O trabalho se converte em exercício”; —23: O poeta se impõe barreiras formais a fim de ter mais resistência a vencer”. Por outro lado, não deixamos de notar que a reescritura do *Prelúdio* entre 1805 e 1850 se concentra em detalhes, coisa que descaracterizaria essa poética como sendo “do trabalho”: —O trabalho do poema não se limita ao retoque”.

31	Dear Liberty! Yet what would it avail	Que <u>prestatas</u> , liberdade, quando não
32	But for a gift that consecrates the joy?	te <u>prestatas</u> a sagrar-nos a alegria?

28	By road or pathway, or through trackless field,	Estrada, trilha ou campo aberto? <u>Morro</u>
29	Up hill or down, or shall some floating thing	acima ou <u>morro</u> abaixo? Algo no rio,

48	Pour forth that day my soul in measured strains	botando a alma fora e <u>nota</u> a <u>nota</u>
49	That would not be forgotten, and are here	(ainda lembro) aqui te conto. Ao campo

77	I gazed with growing love (...)	com <u>mais</u> e <u>mais</u> amor (...)
----	--	--

139	(...) his mind, best pleased	(...) Embora seu espírito
140	While she as duteous as the mother dove	prefira, como a pomba, a <u>paz</u> de um ninho,
141	Sits brooding, lives not always to that end,	a <u>paz</u> tão só não basta e, como um pássaro

627	Prove vain, and thus should neither I be taught	falharei: eu não me ensinando o meu
628	To understand myself, nor thou to know	<u>saber</u> de mim; meu coração não dando
629	With better knowledge how the heart was framed	ao teu <u>saber</u> a história deste a quem

Outra forma de ocasionar repetições para fins estéticos é justamente usar palavras ou expressões antônimas. Isso porque o leitor, ao deparar-se com o oposto do que acabara de ler, perceberá a complementaridade do segundo elemento e terá a sensação de reiteração.

399	Like living men, moved slowly through the mind	como os mortais, <u>de dia</u> vinham manso
400	By day, and were a trouble to my dreams.	à mente, <u>à noite</u> em sonhos eram susto.

Insistamos um pouco mais no recurso da repetição. As aliterações, repetições de fonemas consonantais, foram aliadas nossas em nossa tentativa de concentrar o nível de artesanaria dos versos. Explicamos em nota à tradução que no verso 620 (*—With fond and feeble tongue a tedious tale*”) Wordsworth usa a aliteração como forma de ridicularizar uma poética que se vale de recursos fáceis para parecer mais valiosa. Contudo, uma vez que nesta tradução, como viemos explicando, queremos reforçar um lado de Wordsworth

que é de fato artificioso, não nos deixamos intimidar por isso. Vejamos alguns exemplos de aliterações.

- "(...) antes as Antilhas" (v. 208)
- "verso eterno/ a par com o rigor da lira órfica" (v. 233)
- "(...) fizesse entre carvalhos/ as folhas farfalhar" (v. 84)
- "e os fins que ousou usar a Natureza" (v. 351)

Da mesma forma como fizemos uma lista de vocábulos que tentavam fortalecer a coloquialidade de Wordsworth, arrolemos agora exemplos vernaculares que tentam, ao invés, conferir certa raridade ao poema. Não se trata de uma lista de palavras difíceis ou pouco conhecidas (embora uma ou outra sejam), mas de escolhas poetizantes; escolhas que por serem menos óbvias, ora nos dão a impressão de que foram conseguidas através da paciência de um poeta, ora fazem parecer que o poeta esteve conscientemente tentando comover seu leitor.

- "urged on": "aligeirados" (v. 42)
- "picture": "frame" (v. 75);
- "Christian meekness": "desafetação cristã" (v. 184)
- "voluptuously": "blandiciosamente" (v. 250);
- "breathes": "exuda" (v. 281)
- "deep radiance": "íntimo rebrilho" (v. 296)
- "steps": "pés" (v. 324)
- "warmed": "acalorava" (v. 326);
- "hung": "apingentado" (v. 337)
- "between me and the stars": "entre as estrelas e o meu eu" (v. 382);
- "With trembling oars": "Tremendo-se-me os remos" (v. 385);
- "triumph": "~~fasto~~" (v. 473)
- "a noisy crew": "um grupo rumoroso" (v. 479);
- "the heart is almost mine": "quase arremato o coração" (v. 492);
- "plain and seemly countenance": "aspecto humílimo" (v. 503)
- "simplicity": "candor" (v. 552);
- "fancies": "luxos" (v. 572);
- "new pleasure": "inéditas delícias" (v. 580)

- "sweet sensations": "sensações fagueiras" (v. 634)

Em nossa tradução consultamos intensivamente alguns dicionários de sinônimos, antônimos e palavras relacionadas. É perceptível que nessa lista há algumas palavras portuguesas que, embora estejam num campo semântico muito próximo às das palavras inglesas, chegam a dizer algo substancialmente distinto do que se encontra no original. Essas distinções não chegam a constituir um desvirtuamento ou uma traição do que Wordsworth disse no original. Quando comparamos as mudanças entre as versões de 1805 e 1850 (atenção ao segundo exemplo dessas mudanças que demos no início desta seção), de algum modo sentimo-nos algo autorizados a usar palavras em que repontem diferenças semânticas miúdas. As mudanças que o próprio Wordsworth fez nos manuscritos ao longo de sua vida muitas vezes parecem indicar que é quase como se algumas dessas palavras, substituídas por outras ora pouco ora muito semanticamente distintas, estivessem um pouco menos definidas pelo sentido e mais definidas pelo ritmo e expressividade geral do poema.

Nas últimas páginas estivemos expondo nosso desejo de tornar o coloquial mais coloquial e o artificioso mais artificioso. Agora exporemos alguns momentos em que essas duas tendências adotadas entram em contraste, causando um efeito *high-low*. Atentemo-nos ao choque entre uma forma verbal castiça (~~espreitáveis-me~~) e outra em que um regionalismo almeja o efeito de ternura (~~piá~~).

466	(...) can I think	(...) Não foi pouca
467	A vulgar hope was yours when ye employed	a vossa boa fé quando <u>espreitáveis-me</u>
468	Such ministry, when ye, through many a year	nas minhas brincadeiras <u>de piá</u>
469	<u>Haunting</u> me thus among my <u>boyish</u> sports	por tantos anos (...),

É de se notar que neste caso a pergunta retórica do original (o ponto de interrogação vai aparecer apenas no verso 475) precisou transformar-se em uma afirmação. No próximo exemplo contrastamos uma escolha poetizante (traduzir o substantivo ~~found~~ pelo verbo ~~transladar~~) com uma escolha baixa (~~delightful~~ como ~~gostoso~~, palavra que expressa o apetite de forma algo vulgar, pois em nossa fala cotidiana ela é frequentemente usada de forma a fazer repontar uma significação ou insinuação sexual).

478	(...) in his delightful round.	(...) em seu gostoso transladar.
-----	---------------------------------------	----------------------------------

A seguir chocamos um verbo pouco comum (~~berçar~~) com outra palavra que, por falsamente parecer um diminutivo, apela para nossa ternura (~~burburinho~~).

12	(...) and what clear stream	(...) Onde o rio do qual
13	Shall with its murmur lull me into rest?	um burburinho berce o meu descanso?

3.1.3 Algumas questões sintáticas e semânticas

Muitas das questões que caberiam nesta seção já foram abordadas direta ou indiretamente nas seções 4.1.1 e 4.1.2, que se concentravam em questões de estilo, dicção e escolhas vernaculares. De todo modo, deixamos este espaço para alguns tópicos sobre a sintaxe e a semântica em nossa tradução que não foram abordados com a devida clareza.

Entre as mudanças semânticas que fiz, algumas refletem uma preferência por elementos que evoquem mais diretamente a presença física do poeta, seus gestos, sua corporalidade. Vamos a alguns exemplos.

18	I cannot miss my way. <u>I breathe again!</u>	que não me perderei. <u>Expiro, inspiro.</u>
----	--	--

Somos familiares a essa contiguidade dos verbos ~~expirar~~ e ~~inspirar~~, pois já ouvimos em contextos de práticas esportivas, exercícios de respiração, de meditação, de relaxamento, etc. A seguir, um exemplo em que recorro a uma expressão que na oralidade tem força interjetiva e é usada para estimular o interlocutor a fazer um gesto vigoroso.

Straight I unloosed her chain, and stepping in	Desfaço o nó. Um pé no barco, um pé
Pushed from the shore. It was an act of stealth	na borda... — <i>Força!</i> — um gesto de tensão,

Nossa intenção é soar como se o poeta dissesse ~~Força!~~ mentalmente para si mesmo. Trata-se de uma escolha polêmica, pois insere um anacoluto (interrupção brusca da frase) que não existe no original. Além disso a exclamação enxertada é também um dêitico (uma presentificação do discurso) quando no original a ação é simplesmente narrada no passado (~~empurrei a margem~~).

Vimos na introdução deste trabalho que um dos sentidos do esforço revisionário do poeta foi o de “clarificar a sintaxe”. Isso é algo que frequentemente tentamos fazer em nossa tradução. Frequentemente nos vimos motivados a reelaborar longas sentenças de Wordsworth a fim de torná-las mais claras, mais didáticas. No exemplo a seguir, um período de seis versos, é algo confusa a atribuição de função sintática que Wordsworth dá aos elementos. No original, apenas a pontuação nos ajuda a distinguir que o conteúdo entre travessões tem função de aposto para “common things” e que os demais elementos guardam entre si uma relação de paralelismo sintático (neste caso são sintaticamente paralelos “the life in common things”, “the self-congratulation” e “unbroken cheerfulness serene”). A fim de aclarar essa relação, separamos esses três elementos por pontos-vírgulas e os fizemos preceder cada um deles pelo verbo “era”.

108	I spare to tell of what ensued, the life	Não conto o que seguiu: pois que <u>era</u> a vida
109	In common things—the endless store of things,	nas coisas simples — o sem-fim das coisas
110	Rare, or at least so seeming, every day	que, se raras não são, assim ao menos
111	Found all about me in one neighbourhood—	se mostram todo dia ao meu redor —;
112	The self-congratulation, and, from morn	<u>era</u> o comprazimento; <u>era</u> a alegria
113	To night, unbroken cheerfulness serene.	mansa, de sol a sol incorrompida.

Essa situação de certa confusão sintática é muito frequente nos longos períodos do *Prelúdio*. A seguir mais um exemplo em que decidimos por explicitar o paralelismo sintático. Neste caso, repetimos a preposição.

251	Voluptuously through fields and rural walks,	perder-se em campos e azinhagas sem
252	And ask no record of the hours, resigned	nem perguntar das horas, restringindo-me
253	To vacant musing, unreprieved neglect	<u>a</u> nada ter em mente, <u>a</u> tudo e sem
254	Of all things, and deliberate holiday.	reserva desprezar, <u>a</u> inventar ócios.

A seguir buscamos a clareza alterando as funções sintáticas. No exemplo sinalizamos com colchetes cada um dos três elementos que consideramos como apostos de “dias ágeis”.

40	(...)	(...) nos trouxeram créditos
41	Bring with them vernal promises, the hope	da primavera com seus dias ágeis,

42	Of active days urged on by flying hours,—	[aligeirados no voar das horas],
43	Days of sweet leisure, taxed with patient thought	[atarefados só de ideias longas,
44	Abstruse, nor wanting punctual service high,	secretas], [sem pontualidade excelsa]:

3.2 A voz dos outros

O Prelúdio é uma obra híbrida pois acumula diferentes tradições e gêneros literários, seus temas e suas abordagens reúnem, ainda que de maneira indireta ou implícita, diversos elementos da história da poesia ocidental, diversos pontos de vista sobre o que seja a poesia. A poesia de Wordsworth é lírica (em muitas passagens do *Prelúdio*, ele se vê como uma espécie de Orfeu, —*eu com sua música*”). Também a sensibilidade bucólica, derivada da poesia grega e romana, encontramos nesse poeta que começa o Livro I fugindo da cidade. A estrutura, a divisão em cantos, a extensão e a ambição do *Prelúdio*, por sua vez, é copiada da poesia épica, tendo Milton como modelo (porém um épico moderno, como o de Dante, que tem o indivíduo como centro).

O Prelúdio também se insere no gênero da autobiografia, que tem seu primeiro grande marco na literatura ocidental em Santo Agostinho (um caso excepcional, é verdade), e que recebeu no fim do século XVIII a contribuição decisiva de Jean Jacques Rousseau com suas *Confessions*. O poeta inova ao fazer uma autobiografia em versos. Ainda cabe lembrar que esta obra também se encaixa perfeitamente no *Bildungsroman*, que tipicamente narra a trajetória de um herói desde sua infância até sua inserção na sociedade no início da fase adulta. Por fim, é também o primeiro exemplo do que se tornaria um grande gênero no século XIX e XX, o *Künstlerroman*: a narração do desenvolvimento de uma mente individual até à maturidade artística.

Não é só por conseguir equilibrar em si uma grande variedade de gêneros literários que o *Prelúdio* é uma obra profundamente fincada na tradição ocidental. É também pela relação que o *Prelúdio* estabelece com outras vozes individuais, sobretudo da tradição poética inglesa.

Apresentamos aqui uma tabela confeccionada pela pesquisadora e escritora Sofia Nestrovski para sua dissertação de mestrado, —*The deep power of joy: O Prelúdio de William Wordsworth*”, até a presente data não defendida. Ela nos ajudará a visualizar o efeito da tradição sobre o poeta.

<p>What dwelling shall receive me, in what vale Shall be my harbour, underneath what grove Shall I take up my home, and what sweet stream Shall with its murmurs lull me to my rest? <u>The earth is all before me</u>—with a heart Joyous, nor scared at its own liberty, I look about, and should the guide I choose <u>Be nothing better than a wandering cloud</u> I cannot miss my way. [...] I paced on Gently, <u>with careless steps</u>, and came ere long <u>To a green shady place</u> where down I sat Beneath a tree, slackening my <u>thoughts by choice</u> And settling into gentler happiness (Prelúdio, Wordsworth)</p>	<p><u>The World was all before them, where to choose</u> <u>Their place of rest, and Providence their guide:</u> <u>They hand in hand with wading steps and slow,</u> Through Eden, took their solitary way (<i>Paradiso perdido</i>, Milton)</p> <p>Meanwhile the mind, from pleasure less, <u>Withdraws into its happiness;</u> The mind, that ocean where each kind Does straight its own resemblance find, Yet it creates, transcending these, Far other worlds, and other seas; Annihilating all that's made <u>To a green thought in a green shade.</u> ("The Garden", Marvell)</p>
---	---

À esquerda temos os versos de Wordsworth (em cima, *The Prelude* 1850, vv. 10-18, e abaixo *The Prelude* 1805, vv. 69-73). À direita temos as linhas finais de *Paradise Lost* (XII, v. 646-649) e uma estrofe do célebre poema de Andrew Marvell, em que o poeta apresenta o mundo natural como o mais prazeroso e harmônico.

Não nos interessa decidir se tais semelhanças são estritamente citações (o que, neste exemplo, parece ser o caso apenas da frase, “The earth is all before me”), se são apropriações conscientes do poeta ou se são involuntárias. O fato é que as vozes dos outros estão presentes (intencionalmente ou não) na voz desse poeta que levou tão a sério o mito da originalidade. Para ficar apenas no Livro Primeiro: consultemos as notas desta dissertação e encontraremos versos que guardam semelhanças com Shakespeare (v. 517, 551 e 590), Coleridge (v. 364), Milton (v. 14, 141, 169, 511, 544, 620), Spenser (v. 185), Bíblia (v. 268) e o historiador Edward Gibbons (vv. 187-90). Algumas parecem casuais e outras parecem explícitas. Nas críticas e nas edições anotadas que lemos enquanto estudávamos o *Prelúdio*, a posição dos críticos e estudiosos a esse respeito é diversa e, muitas vezes, ambígua. Alguns, ao identificar semelhanças com outras obras, afirmam que sejam citações; outros sugerem que se tratam de leituras ou passagens que perduraram na memória de Wordsworth e que ressoam quase que inevitavelmente em sua escrita. Seja como for, interessa-nos aqui dar contorno a essa ideia de que a voz do poeta está viciada de outras falas, que fatalmente vêm à tona.

É notável que as referências de Wordsworth (Shakespeare, a Bíblia, Spenser, Chaucer, Marvell e Cowper) de um modo geral não são especializadas ou exóticas. Muitas pertencem a um repertório popular da época. Trata-se muitas vezes de passagens famosas de poemas famosos. Milton e Shakespeare eram à sua época poetas lidos na escola, e

alguns de seus versos eram conhecidos pelo público geral. Wordsworth recusa-se a ver a poesia como um assunto de especialista. No Book XII do Prelúdio Wordsworth faz uma denúncia do livro como um objeto elitista, feito por poucos e para poucos e capaz de enfraquecer a verdade:

Yes, in those wanderings deeply did I feel
 How we mislead each other; above all,
 How books mislead us, seeking their reward
 From judgments of the wealthy Few, who see
 By artificial lights; how they debase
 The Many for the pleasure of those Few;
 Effeminately level down the truth
 To certain general notions, for the sake
 Of being understood at once, or else
 Through want of better knowledge in the heads
 That framed them; flattering self-conceit with words...
 (*Prelude* 1850, XIII, 206 - 220)

Em nossa tradução, decidimos substituir essas citações por música popular brasileira, que, além de estar mais integrada ao repertório comum, hoje em dia também faz parte do repertório dos eruditos. Também resolvemos citar alguns poetas ~~de livro~~ nos casos em que seus poemas já se tenham solidamente integrado no imaginário coletivo do brasileiro. Aqui citamos um dos poemas brasileiros mais famosos: ~~No meio do caminho~~, de Carlos Drummond de Andrade.

130	Vain is her wish; where'er she turns she finds	será em vão: verá uma nova pedra
131	Impediments from day to day renewed.	sobre qualquer caminho que haja à vista.

A seguir citamos um poema comumente lido em escolas e presente em apostilas didáticas: ~~Meus oito anos~~, do romântico Casimiro de Abreu (1839 — 1860), em que o poeta se refere à infância como ~~aurora de minha vida~~. Aqui a citação é sutil e é provável que não fosse captada por alguns leitores que de fato são familiares ao poema.

404	(...) not in vain	(...) não foi em vão
405	By day or star-light thus from my first dawn	que à luz de sol ou lua e desde a aurora
406	Of childhood didst thou intertwine for me	de minha vida entreteceste em mim
407	The passions (...)	paixões (...)

Na seguinte passagem citamos de um famoso provérbio do *Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry (1900 — 1944), que na tradução brasileira ficou "O essencial é invisível aos olhos" ("*L'essentiel est invisible pour les yeux*")⁵⁸. A fim de encaixá-lo na retórica da passagem, bastou adicionarmos um conectivo ("porém") que não existe no original. Trata-se, portanto, de uma paródia de Exupéry, pois o contradiz.

600	Remained in their substantial lineaments	gravaram-se na mente em seu detalhe
601	Depicted on the brain, and to the eye	<u>essencial, porém visível para</u>
602	Were visible, a daily sight; (...)	<u>os olhos</u> : vista rotineira. (...)

As demais citações que fomos fazendo em nossa tradução vieram da música popular brasileira. E por que música popular? Ou ainda, que efeitos ela pode causar numa tradução poética?

A metáfora predileta dos românticos é a harpa eólica. Tal instrumento é, na verdade, uma modalidade de instrumentos de diversas formas, tamanhos, materiais e estrutura de ressonância; têm em comum o fato de serem estruturas abertas que o vento sozinho faz vibrar, sem a necessidade de intervenção humana. Assim o poeta romântico entende seu cantar: uma exposição passiva a uma força maior que ele (seja a natureza ou a própria emoção) da qual seu corpo, entregue, torna-se mero instrumento de comunicação. A investigação incessante de Wordsworth pelo elo com a natureza que se rompeu frequentemente toma as metáforas musicais. A busca pela afinação (*attunement*) entre o eu e o ambiente modula os modos emotivos do texto. Observemos no trecho a seguir a agilidade com que o poeta promove uma mudança de humor, partindo da conjunção com o tempo e com a natureza, sobrevivendo a desafinação e chegando ao silêncio, que se torna plano de fundo à frente do qual ressalta nitidamente a voz da consciência expressando conformidade.

It was a splendid evening, and my soul
Once more made trial of her strength, nor lacked
Aeolian visitations; but the harp
Was soon defrauded, and the banded host
Of harmony dispersed in straggling sounds,
And lastly utter silence! —Be it so;
Why think of anything but present good?"
(PR, I, 94-100)

⁵⁸ Cito, por exemplo, a tradução de Dom Marcos Barbosa.

Cremos que nossa predileção por referências da música popular tem a vantagem de favorecer uma persona órfica em que o poeta se quer retratar ao contar sua passagem pelo mundo. Trechos de canções despertam a memória simultânea da melodia de onde vêm. Como dissemos, é nossa preocupação ter moderação com citações, pois no *Prelúdio* elas de fato são esparsas, dispersas e dispensáveis para o entendimento geral do poema. Não se trata da mesma estratégia que um tradutor de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, deveria adotar. A finalidade que daremos às citações é simplesmente a de provocar a impressão de que o cantar de um poeta está impregnado de outras vozes de outros poetas e que o desejo de ser original há de traí-lo em algum momento.

Aqui explico que tal escolha tem a ver com uma influência mais geral da canção, que é aquele –convite ao canto”, a que associamos já o ritmo iâmbico, e também aquele Wordsworth das baladas (que, como cremos, desrecalca-se em certas passagens do *Prelúdio*). Dou o exemplo a seguir de um trecho em que preferimos usar um linguajar mais assemelhado ao das canções, que tentam animar, que nos preparam para um refrão, etc. Para alcançar esse efeito, usei algumas rimas internas e aliterações.

46	Thus far, O Friend! did I, not used to make	Meu caro, eu que não era de querer
47	A present joy the matter of a song,	cantar o <u>agora</u> , nesse dia fui
48	Pour forth that day my soul in measured strains	botando a alma <u>fora</u> e <u>nota</u> a <u>nota</u>
49	That would not be forgotten, and are here...	(ainda lembro) aqui te conto. (...)

A seguir daremos alguns exemplos de citações que fizemos da música popular brasileira. Esta foi tirada de –O barquinho”, bossa nova de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

362	And troubled pleasure, nor without the voice	sigilo e gozo. À volta, a voz que é eco
363	Of mountain-echoes did my boat move on;	dos montes; e o <u>barquinho</u> a <u>deslizar</u> ,

A próxima foi tirada do refrão do *hit* –Chove chuva”, de Jorge Ben (–*Chove, chuva, chove sem parar*”)

535	(...) Meanwhile abroad	(...) <u>Chovia</u> a <u>chuva</u> <u>sem</u>
536	Incessant rain was falling, or the frost...	<u>parar</u> lá fora, ou fazia um frio...

Tais exemplos estimulam o “eantabile” do poema. Quando reconhecíveis pelo leitor, podem provocar a sensação de um “eantarolar” que o poeta casualmente faz ao se deparar com uma situação que lhe é familiar através da memória de uma canção.

Por fim, fizemos mais duas citações inspiradas em Caetano Veloso. A primeira cita “Θ quereres” (“Ai! bruta flor do querer”) e é encaixada de modo aleatório na passagem do *Prelúdio* que ela traduz.

214	How Wallace fought for Scotland; left the name	Como Wallace que lutou pela Escócia e nela
215	Of Wallace to be found, like a <u>wild flower</u>,	inteira, feito <u>bruta flor</u> , semeou-se
216	All over his dear Country; left the deeds	o nome, <i>Wallace</i> , cujos feitos são

A segunda é mais feliz. Em “Esse cara”, Caetano canta as trovas de uma mulher submissa a um relacionamento afetivo com um homem que não assume o peso de um compromisso, que aparece em sua casa quando quer, sai quando bem entende. A canção termina dizendo “Ele é quem quer/ Ele é o homem/ E eu sou apenas uma mulher”. No trecho do *Prelúdio* em questão, Wordsworth (masculino) se refere às aparições da natureza (feminina) da mesma maneira: ela às vezes aparece de forma sutil, doce e discreta, e às vezes de forma severa, concreta, “*as best might suit her aim*”.⁵⁹

354	(...) or she may use	(...) ou valesse-se
355	Severer interventions, ministry	de meios mais severos, mais palpáveis;
354	More palpable, as best might suit her aim.	do jeito como fosse, <u>ela é quem quer</u> .

⁵⁹ Registre-se, ainda, que o trocadilho com que Veloso cifra seu louvor à música do colega Milton Nascimento em “Podres poderes” (“Θs tons, os *mil tons*, os seus sons e seus dons geniais”), inspirou-nos a acrescentar uma referência a John Milton, figura paterna e agônica na poética Wordsworth, em uma passagem onde traduzimos “some variegated story” por “estória em mil tons” (v. 223).

3.3 Três poetas brasileiros contemporâneos

Estivemos até agora evocando exemplos de poetas de séculos passados e de cancionistas já estabelecidos. Porém, como já declaramos, o objetivo de nossa tradução era adequar Wordsworth a um certo gosto contemporâneo. Nesta última seção usaremos o exemplo de três poetas brasileiros contemporâneos para dar ideia de como operamos essa adequação a uma poesia atual.

Entendemos que a poesia contemporânea brasileira é muito diversa, e que a rigor, o termo "poesia brasileira contemporânea" talvez queira dizer pouco mais do que a soma de poetas que estão escrevendo hoje. Entendemos também que nosso gosto e entendimento da poesia atual se forma por meio da leitura de vários poetas dos mais diversos estilos, maneiras, tons, técnicas, estratégias estéticas, habilidades individuais, etc.

Escolhemos três deles para comentar aqui. Tal eleição não foi apriorística. Durante nossa tradução, percebemos que íamos, aqui e ali, reproduzindo como que involuntariamente certas técnicas, tons, registros e estilos. À medida que a tradução avançava, íamos consultando versos de diferentes poetas, para lembrar como eles lidavam com tais e tais problemas, que resultados obtinham. Assim, ia-se acumulando sobre a mesa de ofício uma pilha de volumes de poetas brasileiros. Naturalmente há poetas que podem nos ajudar mais para traduzir Wordsworth do que outros.

A tarefa de comentar a tradução nos levou então a tomar consciência de que a produção poética de outros poetas nos são úteis. Em dado momento entendemos que o que estávamos fazendo era adotar o gosto e o estilo de alguns poetas contemporâneos, vivos, mais do que de outros poetas brasileiros mortos e canônicos.

Escolhemos falar de Paulo Henrique Britto, Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz, não porque queremos elegê-los como melhores representantes da poesia atual, mas porque, dado os limites do repertório do tradutor, é neles que encontramos com maior concentração as técnicas e o gosto que havíamos julgado mais adequados para Wordsworth. Em outras palavras, a eleição desses três poetas é posterior a nossa prática tradutória. De todo modo, não ignoramos o fato de que o alinhamento que enxergamos no estilo pessoal do tradutor a esses três poetas está sim ligado a sua predileção pessoal e seu prévio conhecimento (parcial e interessado) da obra desses três poetas.

O que esses poetas têm em comum? Estão vivos; começaram sua carreira poética em torno da década de 1990. Têm relativa popularidade, vendem relativamente bem

(quando comparados a outros bons poetas contemporâneos). A obra dos três, cada uma a seu modo, mantêm de forma estreita e declarada um vínculo com a tradição poética. Lidam com a herança cultural da lírica da música popular. A obra dos três empreende uma pesquisa por diferentes combinações de registro locutivo: a espontaneidade e o artifício. Os três frequentemente combinam o tom solene com o tom rasteiro da fala (para traduzir Wordsworth, não seria adequado, por exemplo, escolher um poeta incapaz de expressar certa solenidade genuinamente). O verso dos três é, em geral, bastante trabalhado (Britto e Cicero preferem majoritariamente o verso metrificado, enquanto em Ferraz predomina o verso livre). Sendo os três herdeiros de João Cabral de Melo Neto, parecem tentar lutar no poema contra o efeito enjoativo de recursos excessivamente poetizantes (Britto e Cicero, por exemplo, majoritariamente usam rimas toantes, cujo efeito de reiteração fonética é, aliás, frequentemente engolido pelos *enjambements*; Ferraz não usa rimas no final do verso, mas sua apetência por formas acústicas o leva a construir em certas passagens intrincados passes de assonâncias, aliteraões, rimas internas, ritmos regulares). Os três compartilham certas técnicas, como o *enjambement* funcional.

Vejamos.

3.3.1 Paulo Henriques Britto

Em linhas gerais, o que me interessa em Britto é o choque entre as formas clássicas e seu rebaixamento. Essa busca percorre toda sua obra. Sabemos que é uma estratégia típica do poeta moderno, o que Britto faz é recalibrar o *shock value* desse recurso para a atualidade. Seus poemas quase sempre empunham, na forma e no tema, uma consciência aguda da tradição.

Vejamos um trecho de seu poema “Horácio no Baixo”, uma versão em alexandrinos e rimas predominantemente toantes da Ode I.11 de Horácio. A intenção de rebaixar a tradição à coloquialidade é óbvia a ponto de dispensar comentários.

Tentar prever o que o futuro te reserva
não leva a nada. Mãe de santo, mapa astral
e livro de autoajuda é tudo a mesma merda.
O melhor é aceitar o que de bom ou mau
aconteceu. O verão que agora inicia
pode ser só mais um, ou pode ser o último -
vá saber. Toma o teu chope, aproveita o dia,
e quanto ao amanhã, o que vier é lucro.

Sendo Britto um tradutor e pesquisador de formas poéticas, interessa-nos nele, também, sua pesquisa por usos funcionais do *enjambement*. No trecho de poema a seguir, o *enjambement* é empregado duas vezes seguidas para realçar a ideia de corte que as próprias palavras anunciam.

não se atentar pra página do livro
supostamente sendo lido, a faca

com que se vai cortar o que merece
ser cortado (...)

(Sonetos frívolos n. 2^o, BRITTO, 2012, p. 25)

Em alguns trechos de nossa tradução usamos o *enjambement* de forma semanticamente funcional: "Ao campo/ aberto" (vv. 49-50); "peito/ aberto, súbito caía de/ cabeça" (vv. 496-8).

Interessa-nos também em Britto um equilíbrio específico entre o "poeta do trabalho" e o "poeta da inspiração". Na poética de Britto é saliente o uso de escolhas vernaculares que imitem a fala do brasileiro, porém o uso da linguagem corrente não é resultado de sua baixa elaboração⁶⁰ e sua poética nunca dispara em discurso⁶¹. Britto aplica as marcas da oralidade essencialmente como um poeta do trabalho. A tensão dessas categorias nele toma um grau acentuado, coisa que estivemos buscando em nossa tradução.

3.3.2 Antonio Cicero

Como Britto, Antonio Cicero também manifesta intrincada consciência da tradição. Sua obra dialoga com a poesia antiga, com os poetas líricos romanos (Catulo, Horácio, Ovídio), e também com o modernismo brasileiro e a música popular (ele é co-autor de dezenas de canções de rádio famosas).

Cicero nos interessa pelo jeito como equilibra a técnica moderna com a antiga. Seu eu poético abarca a modernidade, as cidades, o elogio do instante, mas nunca perde uma medida de sobriedade, que deriva de seu gosto pela poesia grega e romana, e que se traduz ora num certo olhar apolíneo sobre o instante, ora na atitude bucólica (coisas que também

⁶⁰ Lembre-se da característica do poeta da inspiração, segundo Cabral: —"A linguagem corrente é consequência de sua baixa elaboração e não do amor à linguagem corrente" (PI-18).

⁶¹ PT-14: —"A escrita não é pletórica e não dispara em discurso;"

encontramos em Wordsworth). Entre os poemas que são representativos desse equilíbrio, apresentamos aqui “Na praia”.

Na praia – parece que foi ontem –
ficávamos dentro d’água eu,
Roberto, Ibinho, Roberto Fontes
e Vinícius, a água era um céu,
e voávamos nas ondas trans-
parentes, deslizantes, do azul
mais profundo do fundo ciã
do oceano Atlântico do sul.
Mas era outro século: Roberto
morreu, morreu Vinícius, Roberto
Fontes quase nunca vejo, e Ibinho
casou e mudou. Já não procuro
o azul. Os mares em que mergulho
são os homéricos, cor de vinho.
(CICERO, 2012, p. 61)

Este poema é metrificado. Tem rimas, mas estas não provocam efeito de reiteração fônica, porque metade delas são toantes e principalmente porque as palavras que ocupam o final do verso são desprivilegiadas pelo acento de ênfase da fala (“Ibinho/ casou”, “do azul/ mais profundo”). As rimas aqui são adotadas mais como um custo do que um benefício que o autor busque⁶². Há um modo sutil como Antonio Cicero adota duas regras (o metro eneassílabo e a rima): é improvável que alguém que ouvisse o poema declamado, sem visualizá-lo graficamente, intuisse o comprimento verdadeiro dos versos. O autor consegue faturar em certas passagens uma forte modulação de conversa falada, e vai modulando esse registro harmonicamente (diferente de Britto, que o faz com alarde e sem envolvimento emotivo). A fala cotidiana é tomada como um substrato, um chão a partir do qual o poeta vai dando seus saltos: passa a ser “poético” em “a água era um céu”; revela um apetite sensorial em “deslizantes”; fica solene em “o azul mais profundo”; tira da manga de repente um jogo sonoro e uma palavra que não estava no contrato (“ciã do oceano”); presentifica o instante em relação ao qual aquilo que conta é uma memória (“mas era outro século”); o poema subitamente fica funesto ao mencionar a morte e o sumiço dos amigos e daí em diante dispara em uma melancolia que decai até a imagem ambígua e expressiva dos mares cor de vinho (solidão? alcoolismo? fantasia e sofrimento individual?). Interessa-nos aqui um uso da fala cotidiana cuja naturalidade triunfa folgadoamente sobre o rigor do metro, sobre a tentação do exibicionismo e sobre o receio (que parece constranger a maioria dos poetas contemporâneos) de que a busca por momentos de inflexão genuinamente poetizante ou emotivo vão soar excessivamente

⁶² “O poeta se impõe barreiras formais a fim de ter mais resistência a vencer.” (PT-23)

solenes. O resultado é um tom que julgamos adequado e desejado (quem sabe ideal) para traduzir Wordsworth.

3.3.3 Eucanaã Ferraz

Dentre os três poetas, o único que não escreve majoritariamente com metros fixos e rimas, é curiosamente o que mais nos inspira em suas qualidades acústicas. Usando o verso livre, Eucanaã confirma o que T. S. Eliot dizia sobre essa modalidade: *“No verse is free for the man who wants to do a good job”*. Traduzindo o Wordsworth dos versos brancos, interessa-nos em Eucanaã os modos como sua vocação para o domínio técnico do verso encontra formas de se manifestar que não sejam por meio da rima.

Tiremos de seu poema “Sob a luz feroz do teu rosto” duas estrofes . Note-se nas letras sublinhadas deste trecho como o poeta percorre quase a totalidade do arco vocálico antes de chegar a uma rima cheia (/as'ẽ/, /'ɔsɐ/, /'asɐ/, /'ɛsi/, /as'ẽw̃/, /'isɐ/ e, finalmente, /'ɛsi/).

(...) e nada que façamos adoça
o que nele nos ameaça se
amar um leão nos acontece:

à visão de nosso coração
ofertado, tudo nele se erica,
seu desprezo cresce; (...)

(FERRAZ, 2016, p. 172)

A seguir uma curta amostra onde todos os sons, consonantais e vocálicos, reincidentem.

o olho// flutua, folha, flor, agulha

(FERRAZ, p. 255)

Apresentamos a seguir um momento em que nos esforçamos para produzir um adensado de aliterações.

471	(...) the characters	a marca do perigo e do desejo,
472	Of danger or desire; and thus did make	e à terra <u>f</u> irme <u>d</u> estes, <u>d</u> este <u>m</u> odo,
473	The surface of the universal earth,	um <u>m</u> anto de <u>d</u> eleite e <u>f</u> asto, <u>m</u> edo

474	With triumph and delight, with hope and fear,	e fê, <u>frisando</u> a <u>tez</u> da <u>terra</u> <u>feito</u>
475	Work like a sea?	a <u>tez</u> <u>do</u> mar.

O que parece provir do mesmo pudor que Ferraz guarda com relação à rima no fim do verso curiosamente chega a provocar nele o seu oposto: usá-la internamente de forma autoconsciente e lúdica (talvez irônica), provocando certa surpresa, certo efeito de “quebra de contrato” do gosto que o poema parecia já haver firmado: *—mas quem confiaria num comerciante/ que a própria filosofia fia?*⁶³. Tal recurso, ao qual cremos convir a extrema moderação numa poética como a de Wordsworth, inspirou-nos em duas passagens.

309	(...)	com várias armadilhas penduradas
310	With store of springes o’er my shoulder hung	no ombro até os plan <u>altos</u> <u>altos</u> onde
311	To range the open heights where (...)	(...)

543	Howling in troops along the Bothnic Main.	em <u>bando</u> <u>uivando</u> pelo mar da Bótnia.
-----	--	--

Outro exemplo da peculiaridade de Ferraz que nos interessou é a recorrência de um uso específico do verbo em modo subjuntivo. Em um artigo, Viviana Bosi notou esse uso do subjuntivo em Ferraz e listou alguns exemplos: *—Recorrente o emprego do subjuntivo volitivo, a espraia-se, doravante, por quase toda a obra subsequente: "Praia que se imaginasse/ mármore"; "Um rio que se repetisse", "Como esperasse brotar/ a água no poço"; "Como quem quisesse tocar/ o pulmão do sol ali" — seria forma de abraçar, pelo desejo, a imagem intuída, e então transcrevê-la, certa?"*⁶⁴. Bosi qualifica como “volitivo” esse uso do subjuntivo que a nós, contudo, parece não necessariamente expressar desejo, mas hipótese, geralmente de algo que não está presente, não existe ou não é possível, mas que o poeta evoca por meio da imaginação, da fantasia ou, também, do desejo. A seguir dois momentos em que fizemos igual uso do subjuntivo.

353	(...) like hurtless light	(...) — luz sem dor
354	Opening the peaceful clouds (...)	que em paz <u>rasgasse</u> as nuvens — (...)

⁶³ FERRAZ, p. 139

⁶⁴ BOSI, 2017, p. 22.

Na seguinte passagem, Wordsworth está fantasiando com o poema que sonha em compor.

223	(...)	(...) estória em mil
224	Some variegated story, in the main	tons; séria em sua essência, mas à tona
225	Lofty, but the unsubstantial structure melts	os traços finos <u>se derretam</u> face
226	Before the very sun that brightens it	ao sol que lhes <u>dê</u> luz (...)

Por fim, é curioso notar certas passagens em que o verso livre de Eucanaã perpetua aquele mesmo efeito de continuidade rítmica no *enjambement* que buscamos para o nosso Wordsworth. Sublinhamos a seguir uma sequência perfeitamente iâmbica.

(...)
Homens

em meio ao que
semelha apenas palha,
luz despenteada e seca,
que procuram? O que colhem?

Sob a claridade,

tudo é claridade -- e,
ali, colhessem ouro maduro
a mãos largas, (...)

(FERRAZ, p. 496)

É verdade que os exemplos que tiramos da obra desses três poetas podem parecer meros detalhes miúdos. De fato, trata-se de marcas muito pontuais que aparecem em poemas (que, por serem poemas, são mais complexos e têm mais coisas em jogo). Acontece que ao lermos um poeta, quase sempre identificamos a recorrência de tais ou tais técnicas: elas saltam aos olhos de leitores mais atentos. Notamos que dada técnica parece ter certa função em um verso, e uma outra em outro verso; satisfaz uma expectativa do leitor em dado poema e surpreende-o em outro poema; produz um rico efeito de significações aqui, e logo ali aparenta ter sido gratuito. No final das contas, o somatório desses pequenos detalhes contribuem enormemente para um estilo ou uma poética. É preciso lembrar outra vez do poeta em sua oficina, "torcendo, aprimorando, alteando, limando" a frase: esses "detalhes" são resultado do mesmo esforço com que o poeta escolhe palavras, temas, pontos de vista, expressões do sentimento e do raciocínio, enfim, tudo que poderíamos classificar como essencial no poema. Talvez pudéssemos afirmar que os detalhes *são* a própria poética. Cremos que uma das maiores potências dos bons poetas

está justamente em conseguir fundir detalhe e essência. E são eles, os bons poetas da língua de sua língua materna, que mais ajudarão o tradutor a forjar sua escrita. E é isso que defendemos nesta dissertação.

4. BOOK FIRST E LIVRO PRIMEIRO, A TRADUÇÃO

	BOOK FIRST	LIVRO PRIMEIRO
	INTRODUCTION — CHILDHOOD AND SCHOOL-TIME	INTRODUÇÃO — INFÂNCIA E PERÍODO ESCOLAR
	O there is a blessing in this gentle breeze,	Que brisa! Ah, há uma bênção nela, ó hóspede
	A visitant that while he fans my cheek	que sopra a face como se entendesse
	Doth seem half-conscious of the joy he brings	estar trazendo a alegria desde
	From the green fields, and from yon azure sky.	os campos e de um fundo longe azul.
5	Whate'er his mission, the soft breeze can come	A brisa, seja lá sua missão,
	To none more grateful than to me; escaped	não acha alguém mais grato do que eu,
	From the vast city, where I long had pined	que escapo da cidade, onde há tanto
	A discontented sojourner: now free,	eu vivo amargo. Agora livre! Assim:
	Free as a bird to settle where I will.	um pássaro que escolhe onde pousar.
10	What dwelling shall receive me? in what vale	Que lar me abriga agora? Qual o vale
	Shall be my harbour? underneath what grove	onde eu encontre porto? Um bosque — e em qual
	Shall I take up my home? and what clear stream	encontro casa? Onde o rio do qual
	Shall with its murmur lull me into rest?	um burburinho berce o meu descanso?
	The earth is all before me. With a heart	À minha frente, o mundo inteiro. Alegre,
15	Joyous, nor scared at its own liberty,	o coração não teme a liberdade
	I look about; and should the chosen guide	e — olhando em torno — se é uma nuvem nômade
	Be nothing better than a wandering cloud,	que se oferece como guia, sei
	I cannot miss my way. I breathe again!	que não me perderei. Expiro, inspiro.
	Trances of thought and mountings of the mind	Em transe, ideias e elações do espírito
20	Come fast upon me: it is shaken off,	me tomam: largo o peso desse eu
	That burthen of my own unnatural self,	que a mim me é desnatural, o peso
	The heavy weight of many a weary day	acumulado de um cotidiano
	Not mine, and such as were not made for me.	estranho, que não foi feito pra mim.
	Long months of peace (if such bold word accord	Meses de longa paz (isso de paz
25	With any promises of human life),	tem mesmo a ver com vida), de deleite
	Long months of ease and undisturbed delight	e alívio intermináveis já são meus
	Are mine in prospect; whither shall I turn,	por antecipação. Mas pra onde sigo?
	By road or pathway, or through trackless field,	Estrada, trilha ou campo aberto? Morro

	Up hill or down, or shall some floating thing	acima ou morro abaixo? Algo no rio
30	Upon the river point me out my course?	— boiando a esmo — há de apontar-me a estrada?
	Dear Liberty! Yet what would it avail	Que prestas, liberdade, quando não
	But for a gift that consecrates the joy?	te prestas a sacrar-nos a alegria?
	For I, methought, while the sweet breath of heaven	Pois que ao soprar dos céus na pele a brisa,
	Was blowing on my body, felt within	senti por dentro uma outra quase igual,
35	A correspondent breeze, that gently moved	que veio mansa e tinha o dom de dar
	With quickening virtue, but is now become	a vida, mas que agora é tempestade:
	A tempest, a redundant energy,	poder que cresce, excede e investe contra
	Vexing its own creation. Thanks to both,	o que ele próprio cria. Grato às duas,
	And their congenial powers, that, while they join	forças irmãs que, ao se somarem pra
40	In breaking up a long-continued frost,	romper o gelo, nos trouxeram créditos
	Bring with them vernal promises, the hope	da primavera com seus dias ágeis,
	Of active days urged on by flying hours,—	aligeirados no voar das horas,
	Days of sweet leisure, taxed with patient thought	atarefados com ideias longas,
	Abstruse, nor wanting punctual service high,	secretas, sem pontualidade excelsa:
45	Matins and vespers, of harmonious verse!	matinas, vésperas de verso harmônico.
	Thus far, O Friend! did I, not used to make	Meu caro, eu que não era de querer
	A present joy the matter of a song,	cantar o agora, nesse dia fui
	Pour forth that day my soul in measured strains	botando a alma fora e nota a nota
	That would not be forgotten, and are here	(ainda lembro) aqui te conto. Ao campo
50	Recorded: to the open fields I told	aberto eu disse a profecia, e sílabas
	A prophecy: poetic numbers came	brotaram por si sós como que pra
	Spontaneously to clothe in priestly robe	vestir de sacerdote a um espírito
	A renovated spirit singled out,	eleito e renovado. Tal meu ímpeto
	Such hope was mine, for holy services.	de servir ao sagrado. A minha voz
55	My own voice cheered me, and, far more, the mind's	mais o imperfeito eco interno dela,
	Internal echo of the imperfect sound;	os dois me deram ânimo e eu dei
	To both I listened, drawing from them both	ouvido aos dois, de ambos extraindo
	A cheerful confidence in things to come.	a viva confiança no há de vir.
	Content and not unwilling now to give	Feliz e agora a fim de dar repouso
60	A respite to this passion, I paced on	a esta paixão, segui, marchando a firme
	With brisk and eager steps; and came, at length,	e forte passo até encontrar por fim
	To a green shady place, where down I sate	uma árvore frondosa onde sentei-me

	Beneath a tree, slackening my thoughts by choice,	a fim de dar alívio aos pensamentos,
	And settling into gentler happiness.	brandura e pouso à alegria. Era
65	'Twas autumn, and a clear and placid day,	outono: um dia manso e claro, o sol
	With warmth, as much as needed, from a sun	com um calor não mais que o necessário
	Two hours declined towards the west; a day	pendia duas horas para o oeste.
	With silver clouds, and sunshine on the grass,	Dia de nuvem prata, luz na grama.
	And in the sheltered and the sheltering grove	No achego bom de um bosque aconchegante,
70	A perfect stillness. Many were the thoughts	a inércia irretocável. Refleti
	Encouraged and dismissed, till choice was made	sobre onde ir até escolher um vale
	Of a known Vale, whither my feet should turn,	que conheço, que ordeno aos pés que alcancem
	Nor rest till they had reached the very door	— que não parem até chegar à porta
	Of the one cottage which methought I saw.	da casa que daqui julgo avistar.
75	No picture of mere memory ever looked	Jamais um frame da memória assim,
	So fair; and while upon the fancied scene	tão lindo. E enquanto eu fantasiava a cena
	I gazed with growing love, a higher power	com mais e mais amor, algo maior
	Than Fancy gave assurance of some work	que a fantasia garantiu que logo
	Of glory there forthwith to be begun,	uma obra egrégia ali teria início
80	Perhaps too there performed. Thus long I mused,	(e fim talvez). Pensei e não perdi
	Nor e'er lost sight of what I mused upon,	de vista o que pensei, salvo se aqui
	Save when, amid the stately grove of oaks,	ou lá uma bolota, ao despegar
	Now here, now there, an acorn, from its cup	do cálice, fizesse farfalhar
	Dislodged, through sere leaves rustled, or at once	as folhas do carvalho, ou se num baque
85	To the bare earth dropped with a startling sound.	em queda livre ela batesse ao chão.
	From that soft couch I rose not, till the sun	Daquele leito só me levantei
	Had almost touched the horizon; casting then	ao quase pôr do sol, então olhei
	A backward glance upon the curling cloud	pra trás e a nuvem de fumaça urbana
	Of city smoke, by distance ruralised;	ao longe era um borrão. Ousado como
90	Keen as a Truant or a Fugitive,	um fugitivo ou um gazeador,
	But as a Pilgrim resolute, I took,	mas resoluto, feito um peregrino,
	Even with the chance equipment of that hour,	eu fui, levando só o que estava à mão,
	The road that pointed toward the chosen Vale.	na direção do vale que escolhi.
	It was a splendid evening, and my soul	Que fim de tarde esplêndido! Quando a alma
95	Once more made trial of her strength, nor lacked	a própria fibra pôs à prova, eólicas
	Aeolian visitations; but the harp	visitas me vieram, mas fraudou-se
	Was soon defrauded, and the banded host	a harpa, dispersou-se a horda harmônica
	Of harmony dispersed in straggling sounds,	dos sons em debandada até que enfim
	And lastly utter silence! 'Be it so;	se fez total silêncio! "Seja assim!"

100	Why think of anything but present good?' So, like a home-bound labourer, I pursued My way beneath the mellowing sun, that shed Mild influence; nor left in me one wish Again to bend the Sabbath of that time	Pra quê pensar senão no bem do agora?" Segui, qual lavrador que ao lar retorna, e um sol que a tudo abrandava em mim calava o anseio de subordinar aquele instante de Sabá ao jugo vil
105	To a servile yoke. What need of many words? A pleasant loitering journey, through three days Continued, brought me to my hermitage. I spare to tell of what ensued, the life In common things—the endless store of things,	do trabalho. Pra que tanta palavra? Três dias de gozosa caminhada e chego enfim ao meu eremitário. Não conto o que seguiu: pois que era a vida nas coisas simples — o sem-fim das coisas
110	Rare, or at least so seeming, every day Found all about me in one neighbourhood— The self-congratulation, and, from morn To night, unbroken cheerfulness serene. But speedily an earnest longing rose	que, se raras não são, assim ao menos se mostram todo dia ao meu redor —; era o comprazimento, era a alegria mansa, de sol a sol incorrompida. Eis que em mim acordou rápido a rígida
115	To brace myself to some determined aim, Reading or thinking; either to lay up New stores, or rescue from decay the old By timely interference: and therewith Came hopes still higher, that with outward life	vontade de agarrar-me a um alvo certo, pensando ou lendo, quer pra novas forças juntar, quer pra salvar as velhas antes que fosse tarde e, nisso, inflou-se em mim o sonho de poder fornecer de vida
120	I might endue some airy phantasies That had been floating loose about for years, And to such beings temperately deal forth The many feelings that oppressed my heart. That hope hath been discouraged; welcome light	externa a certas fantasias de ar que há anos fazem só flutuar soltas e a cada uma dar um pedacinho dos males que me têm constricto o peito. Tal sonho acovardou-se; a luz bem-vinda
125	Dawns from the east, but dawns to disappear And mock me with a sky that ripens not Into a steady morning: if my mind, Remembering the bold promise of the past, Would gladly grapple with some noble theme,	que ao leste raia, raia pra irritar-me com um céu que se recusa a maturar-se em manhã plena. Se minha alma agora, lembrando a audaz promessa que passou, quiser prender-se a assuntos elevados,
130	Vain is her wish; where'er she turns she finds Impediments from day to day renewed. And now it would content me to yield up Those lofty hopes awhile, for present gifts Of humbler industry. But, oh, dear Friend!	será em vão: verá uma nova pedra sobre qualquer caminho que haja à vista. Mas já passou. Larguei mão de grandeza e espero achar a dádiva do agora em coisas mais comuns. Mas, ai, poeta,
135	The Poet, gentle creature as he is,	amigo, é gente afável, porém vez

	Hath, like the Lover, his unruly times;	ou outra, como o amante, desgoverna-se;
	His fits when he is neither sick nor well,	tem crises próprias, mesmo sem doença
	Though no distress be near him but his own	e mesmo quando é só o pensamento
	Unmanageable thoughts: his mind, best pleased	o que o molesta. Embora seu espírito
140	While she as duteous as the mother dove	prefira, como a pomba, a paz de um ninho,
	Sits brooding, lives not always to that end,	a paz tão só não basta e, como um pássaro
	But like the innocent bird, hath goadings on	novinho, a alma tem um aguilhão
	That drive her as in trouble through the groves;	que a espeta sem descanso bosque adentro.
	With me is now such passion, to be blamed	Tal é minha paixão, não tenho culpa
145	No otherwise than as it lasts too long.	— a menos que não cesse na hora certa.
	When, as becomes a man who would prepare	Feito homem que faz face a um desafio,
	For such an arduous work, I through myself	se interrogo-me a fundo, quase sempre
	Make rigorous inquisition, the report	a resposta me anima: não me falta
	Is often cheering; for I neither seem	nada, parece, nem o dom primeiro,
150	To lack that first great gift, the vital soul,	a alma vital, nem as verdades mais
	Nor general Truths, which are themselves a sort	gerais, que por sua vez, parecem ser
	Of Elements and Agents, Under-powers,	agentes, servos, forças subcutâneas
	Subordinate helpers of the living mind:	da alma viva; tampouco estou despido
	Nor am I naked of external things,	do que me é exterior: imagens, formas,
155	Forms, images, nor numerous other aids	nem de outras coisas de menor valor
	Of less regard, though won perhaps with toil	mas conseguidas com esforço e úteis
	And needful to build up a Poet's praise.	pro poeta edificar o seu louvor.
	Time, place, and manners do I seek, and these	Procuro espaços, tempos, jeitos: tudo
	Are found in plenteous store, but nowhere such	abunda, entanto a nada de específico
160	As may be singled out with steady choice;	consigo decidir dar preferência.
	No little band of yet remembered names	Nomes nenhuns que, vivos na memória,
	Whom I, in perfect confidence, might hope	eu possa, sem que hesite, resgatar
	To summon back from lonesome banishment,	do exílio, reunir em um concílio
	And make them dwellers in the hearts of men	e dar-lhes lar no coração dos homens,
165	Now living, or to live in future years.	contemporâneos e também vindouros.
	Sometimes the ambitious Power of choice, mistaking	Às vezes, quando toma maré cheia
	Proud spring-tide swellings for a regular sea,	por mar calmo, o poder da escolha atém-se
	Will settle on some British theme, some old	a uma canção bretã ou a um romântico
	Romantic tale by Milton left unsung;	conto antigo que Milton não cantou,
170	More often turning to some gentle place	e de uso chega a um sítio em meio aos bosques
	Within the groves of Chivalry, I pipe	da Cavalaria, onde aos pastorinhos

	To shepherd swains, or seated harp in hand,	toco a flauta ou, folgando ao pé de um rio
	Amid reposing knights by a river side	com a harpa em mãos, e em volta os cavaleiros,
	Or fountain, listen to the grave reports	escuto estórias em que a alma sã
175	Of dire enchantments faced and overcome	enfrenta e vence hórridos feitiços;
	By the strong mind, and tales of warlike feats,	estórias sobre guerras, onde lança
	Where spear encountered spear, and sword with sword	em lança bate, e espada e espada batem-se
	Fought, as if conscious of the blazonry	cientes do brasão que empunha o punho
	That the shield bore, so glorious was the strife;	esquerdo, tal a glória do combate.
180	Whence inspiration for a song that winds	Inspiraria uma canção que ondeasse
	Through ever-changing scenes of votive quest	as plagas sempre em muda onde a justiça
	Wrongs to redress, harmonious tribute paid	exige os votos de reparo: preço
	To patient courage and unblemished truth,	honesto da bravura, devoção,
	To firm devotion, zeal unquenchable,	verdade, zelo e desafetação
185	And Christian meekness hallowing faithful loves.	cristã, que há de sagrar fiéis amores.
	Sometimes, more sternly moved, I would relate	Se fico austero, encomiarei Mitridates,
	How vanquished Mithridates northward passed,	que ao ser vencido, refugiou-se ao norte
	And, hidden in the cloud of years, became	e oculto numa nuvem de anos, séculos,
	Odin, the Father of a race by whom	tornou-se Odin, o pai dos que venceram
190	Perished the Roman Empire: how the friends	ao Império Romano. Ou como os cúmplices
	And followers of Sertorius, out of Spain	e adeptos de Sertório, Espanha afora
	Flying, found shelter in the Fortunate Isles,	correndo, abrigo acharam lá nas Ilhas
	And left their usages, their arts and laws,	Afortunadas, onde às suas artes,
	To disappear by a slow gradual death,	costumes, leis, foi dado, em tais confins
195	To dwindle and to perish one by one,	estreitos, perecer a pouco e pouco
	Starved in those narrow bounds: but not the soul	até extinguirem-se um a um, exceto
	Of Liberty, which fifteen hundred years	a liberdade, que por quinze séculos
	Survived, and, when the European came	durou. Chegando os europeus com força
	With skill and power that might not be withstood,	e técnica imbatíveis, impuseram-lhes
200	Did, like a pestilence, maintain its hold	o jugo, o mando e, feito peste, o fim
	And wasted down by glorious death that race	da raça desses naturais heróis.
	Of natural heroes: or I would record	Ou narraria como uma alma nobre
	How, in tyrannic times, some high-souled man,	(nas crônicas dos reis nem nome tem)
	Unnamed among the chronicles of kings,	sofreu calado em nome da verdade
205	Suffered in silence for Truth's sake: or tell,	em épocas tiranas. Ou contar
	How that one Frenchman, through continued force	sobre um francês que, à força de pensar
	Of meditation on the inhuman deeds	sobre as barbáries dos que conquistaram
	Of those who conquered first the Indian Isles,	antes as Antilhas, cruzou o Atlântico:

	Went single in his ministry across	por conta própria empreendeu viagem
210	The Ocean; not to comfort the oppressed,	mas não pra confortar os oprimidos,
	But, like a thirsty wind, to roam about	e sim pra vigiar e, igual vento ávido,
	Withering the Oppressor: how Gustavus sought	arvoar o opressor. Como Gustavo
	Help at his need in Dalecarlia's mines;	abrigou-se na mina em Dalecárlia.
	How Wallace fought for Scotland; left the name	Como Wallace que lutou pela Escócia e nela
215	Of Wallace to be found, like a wild flower,	inteira, feito bruta flor, semeou-se
	All over his dear Country; left the deeds	o nome, <i>Wallace</i> , cujos feitos são
	Of Wallace, like a family of Ghosts,	um clã de assombrações que dão aos rios,
	To people the steep rocks and river banks,	escarpas, praias, templos naturais
	Her natural sanctuaries, with a local soul	um espírito local de independência
220	Of independence and stern liberty.	e austera liberdade. E às vezes quero
	Sometimes it suits me better to invent	apenas registrar a estória vindo-me
	A tale from my own heart, more near akin	do coração, vizinho das paixões
	To my own passions and habitual thoughts;	e ideias habituais: estória em mil
	Some variegated story, in the main	tons; séria em sua essência, mas à tona
225	Lofty, but the unsubstantial structure melts	os traços finos se derretam face
	Before the very sun that brightens it,	ao sol que lhes dê luz: qual névoa quando
	Mist into air dissolving! Then a wish,	em ar desfeita! E eis um desejo — o último,
	My last and favourite aspiration, mounts	maior —: fazer alçar meu canto aos píncaros
	With yearning toward some philosophic song	de um hino filosófico à Verdade
230	Of Truth that cherishes our daily life;	que galanteie o nosso dia-a-dia,
	With meditations passionate from deep	que estude o fundo íntimo vazio
	Recesses in man's heart, immortal verse	no coração dos homens; verso eterno,
	Thoughtfully fitted to the Orphean lyre;	a par com o rigor da lira órfica.
	But from this awful burthen I full soon	Mas deste fardo logo fujo e engodo-me
235	Take refuge and beguile myself with trust	na fé de que com os anos meu espírito
	That mellow years will bring a riper mind	mature e minha intuição se aclare.
	And clearer insight. Thus my days are past	Assim meus dias se passaram: em
	In contradiction; with no skill to part	contradição, sem discernir desejo
	Vague longing, haply bred by want of power,	vago (quem sabe fruto do impoder)
240	From paramount impulse not to be withstood,	de ímpeto supremo irresistível;
	A timorous capacity, from prudence,	a aptidão ao medo, da prudência;
	From circumspection, infinite delay.	do meu recato, o infinito atraso.
	Humility and modest awe, themselves	A reverência e a humildade a miúdo
	Betray me, serving often for a cloak	traem-me, acobertando um egoísmo
245	To a more subtle selfishness; that now	astuto que ora inverte em abulia

	Locks every function up in blank reserve,	as minhas faculdades, ora engana-me
	Now dupes me, trusting to an anxious eye	confiando em olhos ansiosos, sempre
	That with intrusive restlessness beats off	prontos para afastar o simples e a
	Simplicity and self-presented truth.	verdade autoevidente. Mas bom mesmo
250	Ah! better far than this, to stray about	é caminhar blandiciosamente,
	Voluptuously through fields and rural walks,	perder-se em campos e azinhagas sem
	And ask no record of the hours, resigned	nem perguntar das horas, restringindo-me
	To vacant musing, unproved neglect	a nada ter em mente, a tudo e sem
	Of all things, and deliberate holiday.	reserva desprezar, a inventar ócios.
255	Far better never to have heard the name	Melhor ser surdo ao zelo e à modéstia
	Of zeal and just ambition, than to live	do que viver logrado pelo espírito
	Baffled and plagued by a mind that every hour	que há sempre de trair os seus propósitos,
	Turns recreant to her task; takes heart again,	depois repor-se a prumo e, logo então,
	Then feels immediately some hollow thought	porém, sentir que acima da esperança
260	Hang like an interdict upon her hopes.	está pairando a ideia que a proíbe.
	This is my lot; for either still I find	É esta a minha sina: achar defeito
	Some imperfection in the chosen theme,	no tema eleito ou ver que pra acabá-lo
	Or see of absolute accomplishment	em absoluto falta tanto, tanto,
	Much wanting, so much wanting, in myself,	que com desânimo me rendo, asilo-me
265	That I recoil and droop, and seek repose	no desmazelo da perplexidade
	In listlessness from vain perplexity,	improdutiva, dom que ruma ao túmulo
	Unprofitably travelling toward the grave,	sem lucro, como o falso servo que
	Like a false steward who hath much received	ganhou um grande dote mas não fez
	And renders nothing back.	ele render.
	_____ Was it for this	_____ Terá sido pra isso
270	That one, the fairest of all rivers, loved	que o mais lindo dos rios chiava uníssonos
	To blend his murmurs with my nurse's song,	com a voz que me ninava e, de suas bétulas
	And, from his alder shades and rocky falls,	frondosas, quedas d'água, bancos, vaus,
	And from his fords and shallows, sent a voice	aviou a voz que escoia nos meus sonhos?
	That flowed along my dreams? For this, didst thou,	Pra isso, ó Derwent, que (do mato das
275	O Derwent! winding among grassy holms	ilhotas, eu, bebê de colo, via-te
	Where I was looking on, a babe in arms,	serpentear) fizeste a infinda música
	Make ceaseless music that composed my thoughts	que foi forjando o meu pensar não só
	To more than infant softness, giving me	com graça de criança; me legaste
	Amid the fretful dwellings of mankind	a mim, que habito o lar dos homens, um
280	A foretaste, a dim earnest, of the calm	precoce gosto, vaga anunciação

	That Nature breathes among the hills and groves.	da paz que exsuda a natureza agreste.
	When he had left the mountains and received	Saiu detrás dos morros, recebeu
	On his smooth breast the shadow of those towers	no peito a sombra de umas torres que inda
	That yet survive, a shattered monument	existem (monumento do poder
285	Of feudal sway, the bright blue river passed	feudal em cacos) e passou azul
	Along the margin of our terrace walk;	e claro ao pé da encosta onde andávamos:
	A tempting playmate whom we dearly loved.	o rio — o nosso amado camarada!
	Oh, many a time have I, a five years' child,	E, aos cinco, ai, quantas vezes fiz no teu
	In a small mill-race severed from his stream,	canal que leva as águas pro moinho
290	Made one long bathing of a summer's day;	eternos banhos de verão: banhava-me
	Basked in the sun, and plunged and basked again	no sol, no rio, no sol de novo, assim
	Alternate, all a summer's day, or scoured	o dia todo — à toa no areal;
	The sandy fields, leaping through flowery groves	correndo o matagal de malmequeres
	Of yellow ragwort; or, when rock and hill,	amarelos. E quando a pedra, o outeiro,
295	The woods, and distant Skiddaw's lofty height,	o bosque e, ao longe, o pico do Skiddaw
	Were bronzed with deepest radiance, stood alone	douravam-se num íntimo rebrilho,
	Beneath the sky, as if I had been born	em pé, sozinho e sob o céu, sentia-me
	On Indian plains, and from my mother's hut	um indiozinho que da mãe por birra
	Had run abroad in wantonness, to sport	escapa pra brincar de ser o nu
300	A naked savage, in the thunder shower.	selvagem numa chuva de trovões.
	Fair seed-time had my soul, and I grew up	Cresci tendo bem semeado o espírito:
	Fostered alike by beauty and by fear:	beleza e medo, os dois apadrinharam-me.
	Much favoured in my birth-place, and no less	Cresci querido: onde nasci, e mais
	In that beloved Vale to which erelong	no Vale aonde muito cedo fui
305	We were transplanted—there were we let loose	levado, livre pra brincar de tudo.
	For sports of wider range. Ere I had told	E quando, antes dos dez, ao pé da serra
	Ten birth-days, when among the mountain slopes	o bafo da geada derrubava
	Frost, and the breath of frosty wind, had snapped	o último açafrão do outono, eu ia
	The last autumnal crocus, 'twas my joy	com várias armadilhas penduradas
310	With store of springes o'er my shoulder hung	no ombro até os planaltos altos onde
	To range the open heights where woodcocks ran	a galinhola pisa o mato fofo.
	Along the smooth green turf. Through half the night,	Zanzando de armadilha em armadilha
	Scudding away from snare to snare, I plied	até de noite, eu esperava ávido
	That anxious visitation;—moon and stars	aqueles hóspedes. Acima, estrela
315	Were shining o'er my head. I was alone,	e lua: eu, sozinho, parecia
	And seemed to be a trouble to the peace	atrapalhar a paz que habita o vão

	That dwelt among them. Sometimes it befell	entre elas. Certas vezes ocorria
	In these night wanderings, that a strong desire	nesses passeios de um desejo imenso
	O'erpowered my better reason, and the bird	vencer minha razão mais sã, e um pássaro
320	Which was the captive of another's toil	cativo da armadilha de outro alguém
	Became my prey; and when the deed was done	tornar-se presa minha. Dito e feito,
	I heard among the solitary hills	ouvia logo então dos montes sós
	Low breathings coming after me, and sounds	soprar um bafo surdo; ouvia sons
	Of undistinguishable motion, steps	voltando e vindo sei lá de onde; pés
325	Almost as silent as the turf they trod.	tão quietos quanto o mato que amassavam.
	Nor less when spring had warmed the cultured Vale,	E quando a primavera acalorava
	Roved we as plunderers where the mother-bird	o vale, igual bandidos nós subíamos
	Had in high places built her lodge; though mean	lá onde a mãe dos pássaros faz ninho.
	Our object and inglorious, yet the end	Embora má a busca, os fins em si
330	Was not ignoble. Oh! when I have hung	não eram vis. Suspenso sobre o ninho
	Above the raven's nest, by knots of grass	do corvo só por fendas de um centímetro
	And half-inch fissures in the slippery rock	na rocha lisa e uns tufos de erva, bambo,
	But ill sustained, and almost (so it seemed)	eu tinha apoio só, me parecia,
	Suspended by the blast that blew amain,	num vento vindo bravo e impulsionando
335	Shouldering the naked crag, oh, at that time	o peso do penedo. Ah, com que fala
	While on the perilous ridge I hung alone,	estranha me soprou na orelha o vento
	With what strange utterance did the loud dry wind	ali, apingentado na montanha!
	Blow through my ear! the sky seemed not a sky	O céu já não lembrava o céu terreno.
	Of earth—and with what motion moved the clouds!	E como e quantas nuvens se moviam!
340	Dust as we are, the immortal spirit grows	Somos só pó, porém progride o espírito
	Like harmony in music; there is a dark	no eterno igual na música a harmonia.
	Inscrutable workmanship that reconciles	No mundo há um fazer escuro, oculto,
	Discordant elements, makes them cling together	unindo nossas partes antagônicas
	In one society. How strange that all	em uma só nação. E é estranho ver
345	The terrors, pains, and early miseries,	que antigos medos, aflições, fastios,
	Regrets, vexations, lassitudes interfused	vergonhas, desconsolos, hoje em mim
	Within my mind, should e'er have borne a part,	unidos, tenham tido tão central
	And that a needful part, in making up	papel no fabricar dessa existência
	The calm existence that is mine when I	amena e que é só minha quando sinto-me
350	Am worthy of myself! Praise to the end!	à altura de quem sou. Ó, salve os métodos
	Thanks to the means which Nature deigned to	e os fins que ousou usar a Natureza:

	employ;	
	Whether her fearless visitings, or those	quer se me afigurasse em seu furor,
	That came with soft alarm, like hurtless light	viesse de mansinho — luz sem dor
	Opening the peaceful clouds; or she may use	que em paz violasse as nuvens — ou servisse-se
355	Severer interventions, ministry	de intervenções mais duras, mais palpáveis;
	More palpable, as best might suit her aim.	do jeito como fosse, ela é quem quer.
	One summer evening (led by her) I found	Verão; caía o sol; ela guiava-me
	A little boat tied to a willow tree	até que eu dei com um barco atado a um
	Within a rocky cove, its usual home.	salgueiro que habitava uma caverna.
360	Straight I unloosed her chain, and stepping in	Desfaço o nó. Um pé no barco, um pé
	Pushed from the shore. It was an act of stealth	na borda... — <i>Força!</i> — um gesto de tensão,
	And troubled pleasure, nor without the voice	sigilo e gozo. À volta, a voz que ecoa
	Of mountain-echoes did my boat move on;	aos montes... E o barquinho a deslizar,
	Leaving behind her still, on either side,	deixando atrás de si miúdos círculos
365	Small circles glittering idly in the moon,	que quando a lua bate luzem nítidos
	Until they melted all into one track	mas tremem logo e fundem-se no lustre
	Of sparkling light. But now, like one who rows,	de um rastro só. Agora escolho um ponto
	Proud of his skill, to reach a chosen point	e, igual quem rema bem e sabe disso,
	With an unswerving line, I fixed my view	eu fixo o olhar em linha reta até
370	Upon the summit of a craggy ridge,	o cume do espinhaço; ali tem fim
	The horizon's utmost boundary; far above	meu horizonte; acima dele o céu
	Was nothing but the stars and the grey sky.	acinzentado, estrelas e mais nada.
	She was an elfin pinnace; lustily	Um barco miudinho, o meu; meti
	I dipped my oars into the silent lake,	com gosto os remos na água silenciosa,
375	And, as I rose upon the stroke, my boat	puxei-os e me pus em pé e o barco
	Went heaving through the water like a swan;	entrou vogando na água assim, um cisne.
	When, from behind that craggy steep till then	Eis que detrás da escarpa que encerrava
	The horizon's bound, a huge peak, black and huge,	meu horizonte, um pico enorme, negro,
	As if with voluntary power instinct	como se com poder e decisão,
380	Upreared its head. I struck and struck again,	ergueu a fronte. Então remei mais forte
	And growing still in stature the grim shape	e o vulto horrendo foi crescendo e alçou-se
	Towered up between me and the stars, and still,	ereto entre as estrelas e o meu eu.
	For so it seemed, with purpose of its own	Senti que ele era vivo e, de propósito,
	And measured motion like a living thing,	com gestos calculados, se lançava
385	Strode after me. With trembling oars I turned,	atrás de mim. Tremendo-se-me os remos,
	And through the silent water stole my way	voltei-me e na água muda abri a estrada

	Back to the covert of the willow tree;	de volta pra tutela do salgueiro.
	There in her mooring-place I left my bark,—	Com o barco em seu devido ancoradouro,
	And through the meadows homeward went, in grave	peguei no campo o rumo para a casa
390	And serious mood; but after I had seen	severo e sério. Após esse espetáculo,
	That spectacle, for many days, my brain	por muitos dias trabalhou meu cérebro
	Worked with a dim and undetermined sense	com a incerta, obtusa percepção dos modos
	Of unknown modes of being; o'er my thoughts	incógnitos do ser; em meu pensar
	There hung a darkness, call it solitude	pairou uma sombra; chamem solidão
395	Or blank desertion. No familiar shapes	ou abandono. Das feições afeitas
	Remained, no pleasant images of trees,	não ficou nada, nem imagem de árvores,
	Of sea or sky, no colours of green fields;	nem céu, nem mar, nem cor de mato verde.
	But huge and mighty forms, that do not live	Mas seres vastos, magnos, que não vivem
	Like living men, moved slowly through the mind	como os mortais: de dia vinham manso
400	By day, and were a trouble to my dreams.	à mente e à noite, em sonhos, eram susto.
	Wisdom and Spirit of the universe!	Ó, Saber, ó, sentir do mundo! Espírito
	Thou Soul that art the eternity of thought,	que és a eternidade do pensar
	That givest to forms and images a breath	que às formas e às imagens deste o sopro
	And everlasting motion, not in vain	e o eterno ir e vir, não foi em vão
405	By day or star-light thus from my first dawn	que à luz de sol ou lua e desde a aurora
	Of childhood didst thou intertwine for me	de minha vida entreteceste em mim
	The passions that build up our human soul;	paixões que vão compondo a alma humana;
	Not with the mean and vulgar works of man,	não com as obras reles dos mortais,
	But with high objects, with enduring things—	mas com objetos magnos, duradouros
410	With life and nature, purifying thus	na vida natural - limpando, assim,
	The elements of feeling and of thought,	as peças do sentir e do pensar,
	And sanctifying, by such discipline,	sagrando em tal doutrina medo e dor,
	Both pain and fear, until we recognise	nos ensinando a ver o quanto tem
	A grandeur in the beatings of the heart.	de nobre o palpitar de um coração.
415	Nor was this fellowship vouchsafed to me	E em nossa parceria a gentileza
	With stinted kindness. In November days,	não era pouca não. Novembro vinha
	When vapours rolling down the valley made	e a névoa vale abaixo acantoava
	A lonely scene more lonesome, among woods,	ainda mais desertos cantos: bosques;
	At noon and <u>mid</u> the calm of summer nights,	no sol a pino; em noites calmas cálidas;
420	When, by the margin of the trembling lake,	quando entre um lago à luz tremendo e o pé
	Beneath the gloomy hills homeward I went	de um morro: eu, lá, só, em meu caminho
	In solitude, such intercourse was mine;	a pé pra casa. Quanta comunhão

	Mine was it in the fields both day and night,	que eu tinha: pelos campos, noite e dia,
	And by the waters, all the summer long.	à beira-lago e por verões inteiros.
425	And in the frosty season, when the sun	No tempo da geada o sol se punha
	Was set, and visible for many a mile	e ao longe os vidros dos casebres viam-se
	The cottage windows blazed through twilight gloom,	arder angustiados no crepúsculo,
	I heeded not their summons: happy time	e eu nem ligava: que eram tempos bons
	It was indeed for all of us—for me	pra todos nós. Pra mim foi uma época
430	It was a time of rapture! Clear and loud	de júbilos! Em alto som batia
	The village clock tolled six,—I wheeled about,	o sino as seis — e eu dava a meia-volta
	Proud and exulting like an untired horse	com gosto e brio de um potro que não quer
	That cares not for his home. All shod with steel,	voltar pra casa mais. Com garras de aço
	We hissed along the polished ice in games	na sola, andando o gelo e assobiando,
435	Confederate, imitative of the chase	brincávamos de caçador, copiando
	And woodland pleasures,—the resounding horn,	os sons do bosque: o berro do berrante,
	The pack loud chiming, and the hunted hare.	lobos grunhindo, a lebre encurralada.
	So through the darkness and the cold we flew,	Corríamos no frio, no escuro, e voz
	And not a voice was idle; with the din	nenhum se aquietava. O nosso som
440	Smitten, the precipices rang aloud;	até fazia o abismo ressoar.
	The leafless trees and every icy crag	O gelo e as árvores peladas feito
	Tinkled like iron; while far distant hills	latão tiniam. Nisso, ao longe, os montes
	Into the tumult sent an alien sound	emitem uma nota alienígena
	Of melancholy not unnoticed, while the stars	de dor que não ignoro. Nisso, ao leste,
445	Eastward were sparkling clear, and in the west	estrelas brilham claras. Já no oeste
	The orange sky of evening died away.	o céu da tarde morre alaranjado.
	Not seldom from the uproar I retired	Fugia às vezes do tumulto numa
	Into a silent bay, or sportively	baía quieta. Ou — à toa — olhava
	Glanced sideway, leaving the tumultuous throng,	o entorno e, abandonando o grupo, dava
450	To cut across the reflex of a star	de cara com reflexo duma estrela
	That fled, and, flying still before me, gleamed	fugindo: a luz quase morrendo e ainda
	Upon the glassy plain; and oftentimes,	assim lhe via o brilho sobre a neve.
	When we had given our bodies to the wind,	Se a gente rodopiava ao vento, via
	And all the shadowy banks on either side	a borda do horizonte num centrípeto
455	Came sweeping through the darkness, spinning still	avanço escuridão adentro; rápida,
	The rapid line of motion, then at once	tal linha ia ilhando-me e então — súbito —
	Have I, reclining back upon my heels,	freio-me; sento sobre os calcanhares.
	Stopped short; yet still the solitary cliffs	E as penhas continuam a girar

	Wheeled by me—even as if the earth had rolled	como se a Terra nos deixasse ver
460	With visible motion her diurnal round!	seu próprio rodear-se cotidiano.
	Behind me did they stretch in solemn train,	Atrás de mim as penhas põem-se em fila
	Feebler and feebler, and I stood and watched	e vão parando... Olho até que todas
	Till all was tranquil as a dreamless sleep.	se aquietem como sob um sono bom.
	Ye Presences of Nature in the sky	Visões da natureza, ó vós, dos céus,
465	And on the earth! Ye Visions of the hills!	das terras, das colinas! Ó espíritos
	And Souls of lonely places! can I think	dos cantos escondidos! Não foi pouca
	A vulgar hope was yours when ye employed	a vossa boa fé quando espreitáveis-me
	Such ministry, when ye, through many a year	nas minhas brincadeiras de piá
	Haunting me thus among my boyish sports,	por tantos anos (na montanha, na árvore,
470	On caves and trees, upon the woods and hills,	no algar, no mato), em tudo assinalando
	Impressed, upon all forms, the characters	a marca do perigo e do desejo,
	Of danger or desire; and thus did make	e à terra firme destes, deste modo,
	The surface of the universal earth,	um manto de deleite e fasto, medo
	With triumph and delight, with hope and fear,	e fé, frisando a tez da terra feito
475	Work like a sea?	a tez do mar.
	_____ Not uselessly employed,	_____ Não era inútil se eu
	Might I pursue this theme through every change	seguisse o tema em cada variação
	Of exercise and play, to which the year	das diversões nas quais nos reunia
	Did summon us in his delightful round.	o ano em seu gostoso transladar.
	We were a noisy crew; the sun in heaven	Um grupo rumoroso, o nosso! Nosso,
480	Beheld not vales more beautiful than ours;	o mais bonito vale que no céu
	Nor saw a band in happiness and joy	o sol velou e, alegre, o nosso clã,
	Richer, or worthier of the ground they trod.	o mais merecedor do chão que andávamos.
	I could record with no reluctant voice	Eu lembro, e sem que a voz vacile, os bosques
	The woods of autumn, and their hazel bowers	no outono e as parreiras de avelãs
485	With milk-white clusters hung; the rod and line,	e os cachos brancos delas. São o símbolo
	True symbol of hope's foolishness, whose strong	da asnice da esperança, o anzol e a linha:
	And unproved enchantment led us on	o engodo guia o passo a cada pedra
	By rocks and pools shut out from every star,	e poça que se abstêm da luz de estrelas,
	All the green summer, to forlorn cascades	no verde veranil, rumo às cascatas
490	Among the windings hid of mountain brooks.	ocultas nos riachos das montanhas.
	—Unfading recollections! at this hour	— Lembranças que não finam! Nessa hora

	The heart is almost mine with which I felt,	quase arremato o coração com que eu,
	From some hill-top on sunny afternoons,	do topo da colina ensolarada
	The paper kite high among fleecy clouds	sentia a pipa de papel puxar
495	Pull at her rein like an impetuous courser;	com raiva a linha igual um quero-quero
	Or, from the meadows sent on gusty days,	ou, dada ao vendaval de peito aberto,
	Beheld her breast the wind, then suddenly	a via súbito caindo de
	Dashed headlong, and rejected by the storm.	cabeça, renegada pelo vento.
	Ye lowly cottages wherein we dwelt,	Casebres módicos onde habitávamos,
500	A ministration of your own was yours;	do próprio auxílio vós fostes senhores!
	Can I forget you, being as you were	Lá posso eu me esquecer — vós tão simpáticos,
	So beautiful among the pleasant fields	em prumo em meio a campos tão charmosos?
	In which ye stood? or can I here forget	Lá posso eu deslembrar o aspecto humilimo
	The plain and seemly countenance with which	do qual irradiáveis vossos simples
505	Ye dealt out your plain comforts? Yet had ye	confortos (sem deixar de ter de vosso
	Delights and exultations of your own.	o gozo, a exultação)? Sem pausa e ávidos,
	Eager and never weary we pursued	buscando diversões dentro de casa
	Our home-amusements by the warm peat-fire	— a turfa na lareira, de tardinha —
	At evening, when with pencil, and smooth slate	quadriculando a lousa a giz e enchendo-a
510	In square divisions parcelled out and all	de xis e bolas, um de frente ao outro:
	With crosses and with cyphers scribbled o'er,	assim quebrávamos a cuca num
	We schemed and puzzled, head opposed to head	duelo tão simplório que nem digo
	In strife too humble to be named in verse:	o nome aos versos. Ou nos apinhávamos
	Or round the naked table, snow-white deal,	na mesa de pau branco nua, bordo
515	Cherry or maple, sate in close array,	ou cerejeira; e na batalha, truco
	And to the combat, Loo or Whist, led on	ou copas, o baralho parecia
	A thick-ribbed army; not, as in the world,	a tropa dos farrapos; não igual
	Neglected and ungratefully thrown by	no mundo: usados e jogados fora
	Even for the very service they had wrought,	após servirem, mas olhados com
520	But husbanded through many a long campaign.	cuidado em toda a vida de campanhas.
	Uncouth assemblage was it, where no few	Estranha trupe! Muitos tinham já
	Had changed their functions; some, plebeian cards	trocado o cargo: a algumas cartas de
	Which Fate, beyond the promise of their birth,	plebeus a sorte honrara e elegera
	Had dignified, and called to represent	embaixadoras de um poder extinto.
525	The persons of departed potentates.	Mas, ai, e os ecos delas ao bater
	Oh, with what echoes on the board they fell!	na mesa? Pobres joias — ouros, paus,
	Ironie diamonds,—clubs, hearts, diamonds, spades,	espadas, copas: lastimosamente

	A congregation piteously akin!	uma família! Que material
	Cheap matter offered they to boyish wit,	chinfrim pra inteligência de um rapaz:
530	Those sooty knaves, precipitated down	valetes encardidos que lançávamos
	With scoffs and taunts, like Vulcan out of heaven:	igual Vulcano Olimpo abaixo (e ríamos!);
	The paramount ace, a moon in her eclipse,	o ás de espadas: lua num eclipse;
	Queens gleaming through their splendour's last decay,	rainhas em seu último esplendor
	And monarchs surly at the wrongs sustained	e reis fazendo cara de reais
535	By royal visages. Meanwhile abroad	sem mérito — chovesse a chuva sem
	Incessant rain was falling, or the frost	parar lá fora, ou fizesse um frio
	Raged bitterly, with keen and silent tooth;	arrasador de dentes finos quietos
	And, interrupting oft that eager game,	(e a todo instante interrompendo o jogo,
	From under Esthwaite's splitting fields of ice	o ar por sob o gelo em Esthwaite, num
540	The pent-up air, struggling to free itself,	esforço pra fendê-lo e se expulsar,
	Gave out to meadow grounds and hills a loud	soltando, forte e projetado, um berro
	Protracted yelling, like the noise of wolves	aos campos e às montanhas, feito lobo
	Howling in troops along the Bothnic Main.	em bando uivando pelo mar da Bótnia).
	Nor, sedulous as I have been to trace	Fui firme em retrazar o modo como
545	How Nature by extrinsic passion first	a natureza, por paixão extrínseca,
	Peopled the mind with forms sublime or fair,	me pôs na mente o belo e o sublime
	And made me love them, may I here omit	e fez-me amá-los. Mas que eu não esqueça
	How other pleasures have been mine, and joys	outros prazeres mais sutis que tive
	Of subtler origin; how I have felt,	e as vezes em que, mesmo em provações,
550	Not seldom even in that tempestuous time,	senti o próprio movimento puro
	Those hallowed and pure motions of the sense	e santo do sentir, que em seu candor
	Which seem, in their simplicity, to own	até parece ter uma elegância
	An intellectual charm; that calm delight	inteligente: um gozo calmo, que
	Which, if I err not, surely must belong	decerto está ligado às afeições
555	To those first-born affinities that fit	inatas que conformam nosso ser
	Our new existence to existing things,	noviço às coisas que já são, e que
	And, in our dawn of being, constitute	na aurora do existir compõem o laço
	The bond of union between life and joy.	estreito que alegria e vida enlaça.
	Yes, I remember when the changeful earth,	Eu lembro: a Terra, em viravolta, em dez
560	And twice five summers on my mind had stamped	verões gravou-me à mente os muitos ângulos
	The faces of the moving year, even then	de um ano indo-se. Inda ali meu vínculo

	I held unconscious intercourse with beauty	com o belo era inconsciente, o belo
	Old as creation, drinking in a pure	de desde a criação, e embevecia-me
	Organic pleasure from the silver wreaths	no sumo do prazer com um buquê
565	Of curling mist, or from the level plain	de anéis de névoas ou com a cor que fica
	Of waters coloured by impending clouds.	a água quando a nuvem passa em cima.
	The sands of Westmoreland, the creeks and bays	A areia em Westmorland, os picos e as
	Of Cumbria's rocky limits, they can tell	entradas da água em Cúmbria atestariam-nos
	How, when the Sea threw off his evening shade,	que o mar, logo que nele o sol se pôs,
570	And to the shepherd's hut on distant hills	expôs a lua à casa do pastor
	Sent welcome notice of the rising moon,	— lá longe — em gesto amigo. E ao contemplar
	How I have stood, to fancies such as these	tais luxos (sem um senso de bonança
	A stranger, linking with the spectacle	ou paz), senti-me um estrangeiro que
	No conscious memory of a kindred sight,	não traz na consciência cena à qual
575	And bringing with me no peculiar sense	pudesse comparar tal espetáculo
	Of quietness or peace; yet have I stood,	e, ainda assim, fiquei ali, parado,
	Even while mine eye hath moved o'er many a league	embora andasse o olho por quilômetros
	Of shining water, gathering as it seemed	de água e brilho, obtendo em cada grânulo
	Through every hair-breadth in that field of light	de luz daquele campo aceso inéditas
580	New pleasure like a bee among the flowers.	delícias, feito abelha em meio a pétalas.
	Thus oft amid those fits of vulgar joy	Entre um prazer barato e outro (os quais
	Which, through all seasons, on a child's pursuits	atendem às crianças divertindo-se
	Are prompt attendants, _mid that giddy bliss	no ano inteiro) e em meio ao esfuzio
	Which, like a tempest, works along the blood	que feito uma borrasca atinge o sangue
585	And is forgotten; even then I felt	e passa — até essa época eu senti
	Gleams like the flashing of a shield;—the earth	clarões iguais a um flash no escudo. A terra,
	And common face of Nature spake to me	a face chã da natureza, me
	Rememberable things; sometimes, 'tis true,	dizia cada coisa! Às vezes por
	By chance collisions and quaint accidents	acaso ou infortúnio, é certo (como
590	(Like those ill-sorted unions, work supposed	os casamentos arranjados por
	Of evil-minded fairies), yet not vain	fadinhas más), mas nunca em vão e nunca
	Nor profitless, if haply they impressed	inúteis, pois o acaso me mostrava
	Collateral objects and appearances,	objetos indiretos e visões
	Albeit lifeless then, and doomed to sleep	sem vida, mas fadados a hibernar
595	Until maturer seasons called them forth	até que a madureza os convocasse
	To impregnate and to elevate the mind.	a fecundar e assoberbar o espírito.

	—And if the vulgar joy by its own weight	E se o prazer vulgar, por peso próprio,
	Wearied itself out of the memory,	esvaeceu, caiu no esquecimento,
	The scenes which were a witness of that joy	as cenas que atestaram tal prazer
600	Remained in their substantial lineaments	gravaram-se na mente em seu detalhe
	Depicted on the brain, and to the eye	essencial (porém visível para
	Were visible, a daily sight; and thus	os olhos: vista rotineira). Assim,
	By the impressive discipline of fear,	foi pela disciplina do temor;
	By pleasure and repeated happiness,	foi nas felicidades repetindo-se
605	So frequently repeated, and by force	por tantas vezes; foi à força de
	Of obscure feelings representative	nublosas sensações que vêm dar voz
	Of things forgotten, these same scenes so bright,	ao que se esquece, que essas cenas (tão
	So beautiful, so majestic in themselves,	luzentes, lindas, magnas por si só),
	Though yet the day was distant, did become	ainda que remotas, hoje são
610	Habitually dear, and all their forms	queridas e usuais e — em forma e cor
	And changeful colours by invisible links	mutantes — se amarraram ao afeto
	Were fastened to the affections.	em elos invisíveis.
	I began	Comecei
	My story early—not misled, I trust,	a história cedo, espero que não por
	By an infirmity of love for days	ser fraco o meu amor por dias que a
615	Disowned by memory—fancying flowers where none,	memória renegou — flores fantásticas
	Not even the sweetest, do or can survive,	das quais nem a mais doce sobrevive
	For him at least whose dawning day they cheered.	àquele a cuja infância davam loas.
	Nor will it seem to thee, O Friend! so prompt	Amigo tolerante, sei não vais
	In sympathy, that I have lengthened out	pensar que escrevi mais só pra aumentar
620	With fond and feeble tongue a tedious tale.	um ponto a um conto insosso em tom meloso.
	Meanwhile, my hope has been, that I might fetch	Ora, o que eu quis foi me revigorar
	Invigorating thoughts from former years;	nos pensamentos de idos anos, quis
	Might fix the wavering balance of my mind,	fixar o desbalanço em minha mente
	And haply meet reproaches too, whose power	e até encontrar censuras cuja espora
625	May spur me on, in manhood now mature	incite em minha maturaz viril
	To honourable toil. Yet should these hopes	o mérito do esforço. E se esses fins
	Prove vain, and thus should neither I be taught	falharem (eu não me ensinando o meu
	To understand myself, nor thou to know	saber de mim; meu coração não dando
	With better knowledge how the heart was framed	ao teu saber a história deste a quem
630	Of him thou lovest; need I dread from thee	tu amas)? Devo em ti temer as críticas

	Harsh judgements, if the song be loth to quit	severas (caso custe ao meu cantar
	Those recollected hours that have the charm	deixar sós na memória aquelas horas
	Of visionary things, those lovely forms	de encantos visionários, formas belas
	And sweet sensations that throw back our life,	e sensações fagueiras que nos dão
635	And almost make remotest infancy	de volta a vida e quase põem a velha
	A visible scene, on which the sun is shining?	infância a nu num palco onde o sol bate)?
	One end at least hath been attained; my mind	Ao menos isto consegui: a mente
	Hath been revived, and if this genial mood	estar alerta. E se esse humor genial
	Desert me not, forthwith shall be brought down	não desertar, terei logo os capítulos
640	Through later years the story of my life.	dos anos a seguir da minha história.
	The road lies plain before me;—‘tis a theme	À minha frente: estrada aberta. O tema:
	Single and of determined bounds; and hence	um só e bem sabido (e desta vez
	I choose it rather at this time, than work	prefiro este a um outro mais extenso,
	Of ampler or more varied argument,	de assuntos mais variegados, onde
645	Where I might be discomfited and lost:	eu possa ser logrado ou me perder).
	And certain hopes are with me, that to thee	Por fim, espero que esse esforço encontre
	This labour will be welcome, honoured Friend!	em ti boa acolhida, amigo honrado!

5. NOTAS DO POEMA E DA TRADUÇÃO

v. 4. "Azure": em inglês, substantivo e adjetivo, refere-se à cor do céu à luz do dia. Importada do francês "azur", dicionarizou-se em seu uso poético, que evoca um céu sem nuvens e que portanto exiba tal cor.

vv. 2-5. Na versão editorial mais popular do *Prelude 1850*, fala-se da brisa com "it" e "its", e não com "he" e "his". Não há manuscrito que autorize essa mudança de pronome, que foi feita numa cópia de preparação editorial, provavelmente por Christopher Wordsworth (1807 — 1885), sobrinho do poeta, um homem de letras que se tornou bispo anglicano. Sua intenção seria tornar mais discreto o animismo do poeta, a seu ver heterodoxo.

v. 7. Wordsworth provavelmente estava no Lake District à época em que escreveu esses versos de abertura. A cidade mencionada, que pode ser Londres ou Goslar (Alemanha), funciona aqui mais como uma força de expressão para o angustiado estado de espírito que o poeta de fato experimentou em ambas.

vv. 5-9. Na versão de 1805, era mais enfática a gratidão pelo vento ("*O welcome messenger! O welcome friend!*"), bem como a caracterização da cidade como uma prisão (*—A captive greets thee, coming from a house/ Of bondage, from yon city's walls set free,/ A prison where he hath been long immured*"). Contudo era menos espontânea a exaltação da liberdade: "*Now I am free, enfranchised and at large,/ May fix my habitation where I will*" (*Pr 1805*, I, vv. 5-10).

v. 14. "The earth is all before me": nos últimos versos de *Paradise Lost*, após o arcanjo Miguel pôr Adão e Eva para fora do Paraíso, o casal adentra o mundo a passos pesados e sem rumo certo: "*The world was all before them, where to choose/ Their place of rest, and providence their guide/ They hand in hand with wandering steps and slow/ Through Eden took their solitary way.*" (XII, vv. 646-9). O luto da cena parodia-se no júbilo com que Wordsworth adentra a natureza. Note-se a ocorrência das palavras finais do Paraíso perdido na abertura do Prelúdio: "rest" (v. 13, 72), "choose" e "guide" (v. 16), "wandering" (v. 17), "way" (v. 18), "place" (v. 62); "wandering steps and slow" tornam-se "brisk and eager steps" (v. 61).

v. 36. "Quickening", que significa "acelerado", aqui deriva do verbo "quicken" tomado num sentido que se tornou meramente literário: dar vida, reviver, animar, ressuscitar. O humor do poeta está condicionado à influência extrínseca dessa brisa.

v. 39. "Congenial": que tem a mesma natureza ou personalidade, gostos, hábitos ou interesses semelhantes.

v. 43. O verbo "to tax" aqui tem sentido de "fazer demanda excessiva".

v. 44. Registra-se no adjetivo "abstruse" um sentido obsoleto (encontrado até o meio do século XVIII) de "escondido", "secreto". O sentido moderno se refere a algo confuso, difícil de entender. Para a qualificação de um pensamento ("patient thought abstruse"), essa diferença parece não ser tão importante, pois entendemos intuitivamente que um pensamento secreto seria também difícil de entender.

v. 72. O vale conhecido é Grasmere, onde se situa Dove Cottage, a casa para onde Wordsworth se mudou em Dezembro de 1799, aos 29 anos, e morou até 1808. Nessa época, o espaço entre Dove Cottage e o lago era preenchido apenas por campos.

v. 90. "Truant" é um aluno que falta às aulas. O poeta reforça aqui a imagem de alguém que está fugindo da cidade. Em alguns pontos da versão de 1805 torna-se mais visível a imagem de uma cidade rodeada de um muro. Lembremo-nos de que o poeta começou a escrever a versão de dois livros do *Prelúdio 1799* em Goslar, na Alemanha, uma cidade medieval com fortificações. A expansão do *Prelúdio* para treze livros passou-se em Grasmere, na região dos Lagos, que também abriga algumas construções medievais que serão trazidas à tona mais adiante no poema.

v. 112. Já se notou que "self-congratulation" aqui não tem o sentido moderno de "autoelogio". Como em outro poema de Wordsworth, "The Old Cumberland Beggar", "self-congratulation" aqui denota um sentimento de satisfação e prazer.

v. 141. No parágrafo de abertura de *Paradise Lost*, Milton invoca o espírito cosmogônico que deu início ao universo. Embora a história que se seguirá seja cristã, o poeta, de forma ousada e heterodoxa, compara esse espírito a uma força feminina: uma pomba que se senta de asas abertas para parir o universo. "...*thou from the first/ Wast present, and with mighty wings outspread/ Dovelike sats brooding on the vast abyss/ And mad'st it pregnant*" (I, 19-22: consultar anexo 3). Wordsworth compara o poeta ao filhote da pomba, que irremediavelmente será impelido por um agulhão metafórico que o força a buscar seu caminho próprio nos bosques. Camille Paglia vê nesta passagem mais uma evidência da predisposição de Wordsworth para identificar e louvar (jamais conspurcar) o feminino: "*The poet is a "gentle creature" with a female mind, happiest when sitting "brooding" like a "mother dove"*" (PAGLIA, 1990, p. 302).

v. 169. No parágrafo de abertura do nono canto de *Paradise Lost*, há um trecho (IX, vv. 25-41) em que Milton justifica por que não cantará um tema bélico, apesar de ser aquele um poema épico. Esse trecho parece ter persistido na memória de Wordsworth nos versos 146-233 em que ele busca justificar-se como poeta.

v. 185. "Faifthful loves": este verso faz referência ao poema épico *Faerie Queene* (1590), de Edmund Spenser (1552 - 1599). Na primeira estrofe, em que se evoca a musa e o assunto a ser cantado, lemos, "*Fierce Warres, and faithful Loves, shall moralize my Song*" ("Guerras ferozes e amores fiéis moralizarão minha canção").

vv. 187-190. Mitridates VI, o Grande (135 – 63 a.C.), entre os anos de 120 e 63 a.C foi o rei de Pontos, na região da Anatólia. Foi um notório inimigo da República Romana, mobilizando contra este o esforço de três guerras. Foi derrotado por Pompeu. Odin é o deus da guerra na mitologia nórdica, que, segundo uma tradição, era chefe de uma tribo bárbara e, após a queda de Mitridates, conduziu-a para a Suécia, onde fundaria uma religião e um povo que voltaria para se vingar do Império Romano. No célebre *Decline and fall of the Roman Empire*, o historiador inglês Edward Gibbon associa as duas figuras e sugere que a expedição de Odin renderia um tema para um épico.

v. 190. Quinto Sertório (122 – 72 a.C.) foi um general romano, contemporâneo e aliado de Mitridates. Chegou a conquistar a maior parte da Península Ibérica. Seu governo, porém, falhou em administrar as populações da região. Foi assassinado em 72 a.C. Segundo uma lenda, os seguidores de Sertório emigraram para as Ilhas Canárias (arquipélago próximo à costa do sul do Marrocos que tinha o codinome de "Ilhas Afortunadas") depois da morte de seu líder. Lá eles teriam florescido como povo até a chegada dos espanhóis, que colonizaram o arquipélago no fim do século XV.

v. 206. "That one Frenchman": Dominique de Gourgues (1530 – 1593) foi um nobre francês. Em 1567 ele organizou, por iniciativa própria, uma missão militar de vingança contra os espanhóis na Flórida. Os espanhóis (católicos) executaram um massacre contra os franceses (huguenotes) no Forte da Carolina, ao norte da península da Flórida, onde os franceses tentavam estabelecer uma colônia. Nessa época as coroas francesa e espanhola disputavam o domínio das ilhas das Antilhas ("Indian Isles", como também era, conhecidas"). Apesar de ser católico, de Gourgue resolveu vingar seus conterrâneos protestantes: vendeu tudo que possuía e emprestou dinheiro do irmão para financiar sua missão. Fretou três barcos, arregimentou 200 homens e atravessou o Atlântico. Desembarcou na cidadela de San Mateo, colônia espanhola na Flórida, onde destruiu três fortes e massacrrou 300 espanhóis.

v. 212. Gustavo I (1496 — 1560), também conhecido como Gustavo Vasa, foi líder do movimento de libertação da Suécia contra o domínio dinamarquês. Após a vitória na guerra em 1523, introduziu a monarquia absolutista e hereditária na Suécia, onde reinou até sua morte.

v. 214. Sir William Wallace (circa 1272 – 1305) foi um cavaleiro escocês. Liderou seu povo contra a ocupação dos ingleses sob Eduardo I. Sua atuação foi tão fundamental para a vitória da guerra de independência, que sua vida tornou-se lendária, apesar de ter morrido com apenas pouco mais de 30 anos, quando Eduardo I o capturou e o executou por crime de traição.

v. 227-237. Wordsworth refere-se ao seu projeto maior e nunca completa, *The Recluse*. O poeta chegou a escrever *Home at Grasmere*, que seria o primeiro canto da seção filosófica de *Recluse*. Nesse canto, o poeta de fato celebra o cotidiano de sua família.

v. 238-242. "In contradiction": o poeta usa uma sequência de oxímoros para descrever o estado de indecisão entre sua ambição de escrever uma grande obra e sua preguiça.

v. 268. "A false steward": referência a uma parábola bíblica (Mateus, 25: 14-30) na qual um homem distribui seus talentos (ou "dotes") entre três servos na proporção 5:2:1. Depois de certo tempo, os dois primeiros servos, por meio do trabalho, multiplicaram os dotes recebidos, enquanto o último, acovardado, enterrou-o na terra sem nada produzir. Este foi amaldiçoado, seu dote foi tirado e dado ao servo que já possuía mais.

v. 269. As linhas que sucedem este verso quebrado, "Was it for this", abrem a versão do Prelúdio de 1799. O primeiro manuscrito do poema é um caderno compartilhado com Dorothy durante a residência em Goslar, na Alemanha, em 1798. Enquanto as entradas da irmã preenchiam as páginas no sentido da capa para o centro, a escrita das primeiras centenas de versos do irmão avançava no sentido oposto, da contracapa rumo ao centro. Nesse manuscrito já constavam o episódio em que o garoto se arrisca a roubar os ovos do corvo, o roubo das aves capturadas pelas armadilhas de outras pessoas e o passeio de barco.

v. 270. O rio Derwent passa pelo vilarejo de Cockermouth, onde o poeta nasceu.

vv. 269-75. O biógrafo John Williams lembra-nos de que esta pergunta retórica foi posta em face de uma crise pessoal do poeta, que, aos 28 anos, passara por uma tentativa frustrada de ter uma carreira política e ainda não contava com nenhuma grande conquista como escritor. Este seria o ponto a partir do qual Wordsworth escolheria viver a vida literária de um poeta moderno.

v. 284. "Shattered monument of feudal sway": trata-se do Cockermouth Castle, que começou a ser construído no século XII. Localiza-se no encontro dos rios Cocker e Derwent.

v. 295. Situado a nove milhas de Cockermouth, o Skiddaw é a sexta montanha mais alta da Inglaterra, (931 metros).

v. 298. "Indian plains": trata-se do continente americano.

v. 305. O vale ao qual Wordsworth foi levado é o de Hawkshead, vilarejo a cerca de 60 km ao sudeste de Cockermouth, seu lugar de nascimento. Chegou a 4 de maio de 1779 para estudar na Hawkshead Grammar School e morou lá durante os anos letivos até 1787. Esse "nós" que aparece aqui e se repete quase que até o fim do Livro I refere-se aos companheiros de escola com quem Wordsworth brincava.

v. 307. "Nine", do manuscrito de 1805, foi mudado para "ten". O acontecimento passou-se à idade de 9 anos e o poeta percebeu que seria inexato escrever "antes dos nove".

v. 312-317. Descrição do tenso silêncio das horas durante as quais o garoto esperava um pássaro tornar-se presa da armadilha. O poeta descreve poeticamente o efeito desse silêncio: ele se sentia como um problema para a paz que habita a imensidão entre as estrelas. Na versão de 1799, a descrição dessa espera (*Pr 1799*, I, vv. 35-42) tem investimento emocional mais bruto ("*how my heart panted*", "*how my bosom beat with expectation!*").

vv. 322-5. Logo após o roubo de um pássaro preso na armadilha posta por outra pessoa, o garoto entra num estado de atordoamento e apura sua audição, temendo que apareça o dono das armadilhas: ouve "sopros graves" (que ambigualmente pode vir das montanhas ou da respiração do dono) e sons na relva que podem ou não ser passos de gente.

v. 364. J. C. Maxwell observa que a imagem da luz da lua sobre a água do lago provavelmente deriva da lembrança de *Ancient Mariner*, de Coleridge. "*Beyond the shadow of the ship,/ I watched the water-snakes:/ They moved in tracks of shining white,/ And when they reared, the elfish light/ Fell off in hoary flakes*".

v. 374. O lago é Ullswater, que é cercado de montanhas.

vv. 377-380. O pico provavelmente é Black Crag, a leste do lago Ullswater), que em perspectiva saíria de trás do espinhaço mais próximo, Stybarrow Crag.

v. 396. "No familiar shapes remained". Em outras palavras, o infante ficou despido de uma certeza visual da lembrança do pico.

v. 444. "*Of melancholy not unnoticed, while the stars*" é um alexandrino. Aponta-se que, a princípio, provavelmente não foi intencional, mas persistiu em todas as versões do Prelúdio.

v. 450. "Reflex" era originalmente "shadow" (1799), depois passou para "image" (1805).

v. 476. Aqui empregamos o pretérito imperfeito com o sentido de futuro do pretérito ("não era" no lugar de "não seria"), coisa que no Brasil (diferente de Portugal), embora não seja incomum na fala, ainda tem certo sabor de desvio à norma padrão.

v. 486-7. Nossa tradução quer justificar o brusco encapsulamento de "whose strong and unproved enchantment" em "engodo" por ser esta uma palavra que sintetiza a metáfora da pescaria de Wordsworth: designa tanto o alimento que se usa como isca e, abstratamente, um artifício empregado para atrair ou iludir.

v. 495. "Courser" melhor se traduziria por "corredor". Os corredores, junto com os perdizes-do-mar e as aves-do-crocodilo, preenchem a família dos glareolídeos. Por serem estes pouco reconhecidos no repertório ornitológico do brasileiro, procuramos uma ave da

ordem que os contêm, os *Charadriiformes*, genericamente caracterizados pelo comportamento agressivo e territorial. Entre tais primos do corredor que não têm nome inconvenientemente longo e que nos sejam familiares (o jaçanã, a gaivota), a opção pelo quero-quero tem a vantagem de evocar seu conhecido voo rasante e a desvantagem de não ser esse voo ascendente, como a pipa da recordação do poeta.

vv. 511-2. O jogo que é "humilde demais para ser nomeado em verso" é o jogo-da-velha. Os versos 511-2 são uma paródia herói-cômica de uma passagem do Paraíso perdido ("*With centric and eccentric scribbled o'er, / Cycle and epicycle, orb in orb*", VIII, 83-4). John Milton, num momento de contemplação do universo, descreve o movimento dos astros segundo o sistema ptolomaico.

v. 516. "Whist" e "Lanterloo" são tradicionais jogos de cartas do tipo "trick-taking", ou seja, nos quais a pontuação de cada jogador ou equipe acumula-se na sucessão das rodadas. Na tradução, optamos por dois jogos desse tipo que são familiares aos brasileiros.

v. 517. No vocabulário das vestimentas, 'rib' refere-se a uma linha saliente no tecido ou na costura. Wordsworth compara o baralho a um exército maltrapilho. J. R. Watson observa que o epíteto "~~thick-ribbed~~", talvez derivado de Shakespeare (*Measure for Measure*, III, v. 123, quando Cláudio aterroriza-se ao imaginar que, na morte, talvez habitemos uma região de gelo "thick-ribbed"), provavelmente descreve a grossa cartolina de que são feitos baralhos de pior qualidade. A tradução, "tropa de farrapos", deseja evocar tanto o andrajo quanto o hábito belígero de nomear o exército inimigo segundo suas vestes, costume do qual o exemplo brasileiro mais vivo é o das tropas revolucionárias da Farroupilha.

v. 527. Conta-se que a repetição de "diamonds" (ouros) neste verso foi certamente uma inadvertência do autor (nota da tradução de Maria de Lourdes Guimarães).

v. 532. Nos países anglófonos, o ás de espadas, que recebe do poeta o epíteto paramount (sublime, mais excelente), é a carta mais poderosa em vários jogos. Tradicionalmente a carta é mais embelezada entre as demais desde que o Rei James (1566 - 1625) passou a lei que, como forma de controle fiscal, tornava obrigatória a impressão sobre o ás de espadas do selo da casa de impressão. O poeta compara o estado de desgaste desta carta no baralho galhofeiro desta cena à palidez de um eclipse lunar. O verso "*The paramount ace, a moon in her eclipse*" parece cifrar o prazer do democrata em ver-se livre de um imposto real.

v. 534. O adjetivo "surly", que modernamente significa "mal-humorado", tem o sentido já obsoleto de "arrogante".

v. 535. Um caso conhecido do uso defectivo de "chover" é a canção de Jorge Ben, "Chove, chuva", que inspira esta tradução, "Chovia a chuva sem parar".

v. 539. A cerca de 15 km ao sul de Grasmere, Esthwaite é um dos menores entre os principais lagos do Distrito dos Lagos. É mencionado em outros poemas de Wordsworth,

como "Expostulation and reply" e "Lines left upon a seat in a yew-tree". Aos 17 anos, Wordsworth fez o primeiro grande esforço poético em "The Vale of Esthwaite" (1787), poema incompleto e de uma tonalidade bucólica à Virgílio. Nesse vale fica a vila de Hawkshead, cuja escola, Hawkshead Grammar School, Wordsworth frequentou dos 8 aos 17 anos.

v. 570. "Main" aqui tem sentido de alto-mar. O mar de Bótnia fica ao norte do Mar Báltico, na Escandinávia.

v. 544. "Sedulous": diligente, perseverante, ativo. Reverbera-se aqui as linhas de *Paradise Lost* (IX, 27-31): "*Not sedulous by Nature to indite/ Warrs, hitherto the onely Argument/ Heroic deem'd, chief maistrie to dissect/ With long and tedious havoc fabl'd Knights/ In Battels feign'd*".

v. 547. Traduzimos "omit" por "esquecer" por ser este verbo mais familiar que "omitir" e também tendo em vista a pequena alteração que o poeta fez na versão de 1805 ("*And made me love them, may I well forget...*"). É como se para os efeitos retóricos desta passagem não fizesse muita diferença.

vv. 549-558. Ponto de vista segundo o qual a criança tem, em sua sensorialidade espontânea, uma qualidade vital para o desenvolvimento do senso de pertencimento ao mundo físico.

v. 551. J. C. Maxwell aponta que neste verso o poeta está "relembrando e revertendo" Shakespeare em *Measure for measure* (I, iv, 59): "*The wanton stings and motions of the sense*". Seria mais intuitivo traduzir "hallowed" por "sagrado". O adjetivo "santo" é sinônimo, mas dá à tradução uma ressonância um pouco mais cristã que o original.

v. 552. Tradução de "simplicidade" por "candor": repontam nesse nome juízos distintos do original: franqueza, brancura (do latim, "candor") e brilho (no latim, "candēre", brilhar). A ideia de brilho próprio busca reforçar a de "santo", no mesmo verso".

v. 554. A contradição entre "if I err not" e "surely", coisa já estava na versão de 1805 e sobreviveu às revisões, aqui evoca a qualidade de verborragia imprecisa da fala.

v. 561. As "faces of the moving year" são as estações do ano que o poeta esteve descrevendo neste canto. A tradução de "faces" como "ângulos" e de "changeful earth" como "Terra (maiúscula) em viravolta", mais fria e geométrica, busca salientar a ideia de movimento planetário.

v. 562. "Beauty": um dos raros versos encerrados por paroxítona.

v. 563. Na versão de 1799 e de 1805 lia-se "with the eternal beauty". Na troca da qualificação, de "eterna" para "antiga como a criação", identificamos aquela tendência das

revisões do Wordsworth maduro de "abaixar o tom das afirmações mais radicais da suficiência divina da mente humana e de seu intercâmbio com a natureza" (WORDSWORTH, 1979, Norton Critical Edition, p. xii).

vv. 563-4. "To drink in": fascinar-se com, prestar muita atenção em. O verbo "embevecer" cifra a ideia de fascínio e também de bebida (do latim: imbibere, embeber). Por economia métrica traduzimos "pure organic pleasure" por "sumo do prazer". Trata-se de uma transmissão frágil de significações. Embora indiretamente, a ideia de "orgânico" registra-se em "sumo" (do grego, *zomós*) "líquido orgânico extraído ou libertado de uma matéria vegetal ou animal". A ideia de "puro" também pode ser deduzida de "suco", embora ainda mais indiretamente, se pensarmos que o suco de algo extra-se puramente daquilo.

v. 567. A Cúmbria é o condado no norte da Inglaterra. Seu território, que contém a região dos Lagos, compõe-se dos condados históricos de Cumberland (onde há os picos rochosos mais altos) e Westmorland (grafia atual). A Cúmbria abre-se a oeste para o Mar da Irlanda, costa que se limita ao sul e ao norte pelas tais "enseadas e baías" (a baía de Morecambe e a foz do Duddon ao sul; o golfo de Solway, e a baía de Wampool ao norte). "Creek": "riacho" para os americanos e "enseada" para os britânicos.

v. 574. Na versão de 1799 este verso era "*No body of associated forms*" (I, 406), em que se salienta a influência das ideias de David Hartley (1705 – 1757). Em sua obra principal, *Observations on Man, his Frame, his Duty, and his Expectations* (1749), o filósofo inglês desenvolve a teoria da "associação das ideias", segundo a qual as ideias são fundamentadas na percepção sensorial e a associação é o princípio básico dos processos mentais e cognitivos (memória, raciocínio, emoção). Consequentemente, ideias e sensações que acontecem simultaneamente ou sucessivamente associam-se de modo que, no futuro, o surgimento de uma desencadeia o surgimento da outra. Para Hartley, o princípio da associação explica todas as operações mentais de um indivíduo.

v. 582. "Pursuit" aqui tem o sentido de "hobby", atividade recreativa praticada regularmente.

v. 590. "Ill-sorted": mal encaixado, mal arranjado. Segundo a lenda, as fadas más intencionadas, como um cupido às avessas, fazia maus arranjos de casais. Ressoa aqui uma referência às fadas de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare.

v. 593. "Collateral" aqui tem o sentido de "indireto", em oposição a "linear".

v. 600. "Lineament": uma forma ou contorno distinto, uma característica distintiva. O poeta refere-se às características de um acontecimento que podem distingui-lo de outros acontecimentos. É possível enxergar "substantial lineaments" como um oxímoro, chocando as ideias de exterioridade (linha, contorno) e interioridade (substância). "To remain depicted": a ideia de permanência e de figura encapsulam-se em "gravar".

v. 601. Calhou de encontrarmos ocasião para a citação de um famoso provérbio do *Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry (1900 — 1944), que na tradução brasileira ficou "O essencial é invisível aos olhos" ("*L'essentiel est invisible pour les yeux*"). A fim de encaixá-lo na retórica da passagem, bastou adicionarmos um conectivo ("porém") que não existe no original. O "olho" com que o poeta vê a substância de suas lembranças é o mesmo "inner eye" de que fala no famoso poema sobre os narcisos ("daffodils").

v. 615-7. Esses um verso e meio, "*fancying flowers where none,/ Not even the sweetest, do or can survive*", são uma alteração tardia de Wordsworth que foi ignorada pelos editores. Nas versões do Prelude 1850 que mais circularam, o verso 617 foi cortado e naqueles verso e meio lê-se "*ere the breath of spring/ Planting my snowdrops among winter snows*" ("antes do sopro da primavera/ Plantando meus galantos entre as neves do verão"). "Snowdrop" são as flores do gênero *Galanthus*, reconhecidas por antecipar a primavera, brotando na neve do inverno ("perce-neige" em francês). O poeta deseja que o esforço em contar sua história não se deixe engodar pelo potencial que tem a memória de embelezar o passado, como quem inutilmente imagina flores onde não houve.

v. 620. "*With fond and feeble tongue a tedious tale*": este verso é um gracejo entre poetas. Usando aliterações aparentemente banais, Wordsworth ironiza um versejar açucarado e barato e que se esforça para parecer bem burilado. Na tradução esse efeito é buscado na repetição do fonema /o/ em todas as tônicas, além da rima em eco. Tal rima é tirada da expressão popular, "Quem conta um conto aumenta um ponto", segundo a qual é normal e esperado que ao relatar uma narrativa, o narrador exagere ou adicione detalhes e episódios. É verdade que isso é sensivelmente diferente do que Wordsworth diz, ("Amigo, você que tem muita compreensão, compreenderá que o que me levou a aumentar a narrativa não foi um desejo de expressão fraco e passional"). Note-se ainda a semelhança com o verso de *Paradise Lost*, "*With long and tedious havoc fabled knights*" (IX, 30), em que o poeta critica que o único tema adequado para a épica seja a guerra

v. 625. "Spur": espora. Ao vasculhar o passado, o poeta deseja revigorar e estabilizar seus pensamentos, mas também considera que tais memórias infantis também o possam reprimir. Tais reprimendas teriam o poder de incentivá-lo, como uma espora ("spur me on"), a cumprir uma tarefa honrosa e à altura do poeta, neste momento em plena idade viril. Nos vv. 139-143 o poeta usa um símile homérico que compara a mente do poeta a um

pássaro recém-nascido: o passarinho encontra maior conforto no ninho junto à mãe, mas há um agulhão que o impele a se aventurar na floresta. Do mesmo modo, neste encerramento do Livro I, Wordsworth usa praticamente a mesma imagem (trocando "agulhão" por "espora") para metaforizar a maturidade masculina, que no caso do poeta autobiográfico seria posta à prova pela competência em abandonar o tema infantil e avançar no tempo.

vv. 635-6. No *Prelude* 1799, estes eram os dois versos que encerravam a primeira das duas partes: "*And make our infancy a visible scene/ On which the sun is shining?*". De fato é um encerramento mais pontiagudo: atribui ao ato de rememoração da infância o poder de quase presentificá-la, poder que se metaforiza poeticamente pela imagem do sol do momento presente ("is shining", está brilhando, no presente) iluminando a infância "mais remota". O efeito de encerramento é reforçado por uma variação rara na poética do Prelúdio, que é o verso terminado em paroxítona, "shining".

6. REFERÊNCIAS

ALI, Manuel Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2006.

ARISTÓTELES. **The Complete Works of Aristotle, Volume 2**. Editado por Jonathan Barnes. Princeton University Press: Princeton, 1991.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Ática, 2012.

ATTRIDGE, Derek. **Poetic rhythm: an introduction**. New York, Cambridge University Press, 1995.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARKER, Juliet. **Wordsworth: a life**. Harper Perennial: New York, 2000.

BALFOUR, Ian. **The Rhetoric of Romantic Prophecy**. Stanford University Press: Stanford, 2002.

BOSI, Viviana. "Os muitos percursos da poesia de Eucanaã Ferraz". **Suplemento Literário de Minas Gerais**, n. 1371, Março/Abril 2017. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2017.

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence: a theory of poetry**. New York: Oxford University Press, 1997.

_____. **The Western Canon**. New York, Harcourt Brace & Company, 1993.

BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: Guerini, Andréia et al. (org.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPOS, Haroldo. **Deus e o diabo no Fausto do Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6a ed. Editora Itatiaia: Belo Horizonte, 2000.

CASTILHO, Visconde de. **Tratado de metrificação portuguesa**. Porto: Moré, 1874.

CICERO, Antonio. **Porventura**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERRAZ, Eucanaã. **Poesia (1990 - 2016)**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.

FLORES, Guilherme Gontijo. GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo Infiel: corpo performance tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

_____. **7 + 4 vermelhos carrinhos de mão**. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2012/03/05/7-vermelhos-carrinhos-de-mao/>> Acesso em: 24 de janeiro de 2018.

_____. "Tradutibilidades em Tibulo". **Scientia Traductionis**, n. 10, 2011.

_____. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio**: Comentário e tradução poética. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014.

GAMA, Basílio da. **O Uruguai**. Org. Mário Camarinha da Silva. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas**. Introdução, cronologia e notas de Joaci / Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GREENE, Roland (Editor). **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Oxford: Princeton University Press, 2012.

HAZLITT, William. **The spirit of the age: contemporary portraits**. Adelaide: The University of Adelaide Library, 2014.

HEINE, Heinrich. **Heine Hein? Poeta dos contrários**. Trad. André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2011.

INSAUSTI, Gabriel (Org. e Trad.). **Poetas românticos ingleses: antología**. Cooperación Editorial. Madri, 2002.

KEPPEL-JONES, David. **The strict metrical tradition: variations in the literary iambic pentameter from Sidney and Spenser to Matthew Arnold**. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001.

KNIGHT, William (editor). **Letters of the Wordsworths family from 1787-1855**, Vol. 1. Haskell House Publishers: New York, 1969.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015.

NESTROVSKI, Sofia. **The deep power of joy: O Prelúdio de William Wordsworth**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2018 [título provisório, dissertação ainda não defendida]

NETO, João Cabral de Melo. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

O'DONNELL, Brennan. **The passion of meter: a study of Wordsworth's metrical art**. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1995.

ROGERS, John. **Milton** (Open Yale Courses). Acessado em <https://oyc.yale.edu/english/engl-220>, em 28/12/2017.

SMITH, Barbara Herrnstein. **Poetic Closure: A Study of How Poems End**. The University of Chicago Press: Chicago, 1968.

STEVENS, Wallace. **Poemas**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMAS, W. K. **A mind for ever voyaging: Wordsworth at work portraying Newton and Science**. Edmonton, Canada: The University of Alberta Press, 1989.

THOMPSON, E. P. **Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VELOSO, Caetano. **Letra só**. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WORDSWORTH, William. **O olho imóvel pela força da harmonia**. Trad. e apresentação Alberto Marsicano, John Milton. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **O prelúdio**. Tradução e prefácio de Maria Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

_____. **Poesia selecionada.** Trad. Paulo Vizioli. Edições Mandacaru: São Paulo, 1988.

_____. **Poetical Works.** London Oxford University Press: Londres, 1965.

_____. **The Prelude: 1799, 1805, 1850, a Norton critical edition.** Editado por John Wordsworth, Meyer Howard Abrams e Stephen Gill. W. W. Norton & Company: New York, 1979.

ANEXO 1														
ESCANSÃO DE <i>THE PRELUDE</i> (William Wordsworth)														
Book I, 1-150														
	par forte		112 (75%)		120 (80%)		110 (73%)		106 (71%)	142 (95%)				
	par fraca		26 (17%)		2 (1%)		7 (5%)		7 (5%)	0 (0%)				
	par valorizável		12 (8%)		28 (19%)		33 (22%)		37 (25%)	8 (5%)				
	ímpar fraca	121 (81%)		134 (83%)		143 (95%)		145 (97%)		140 (94%)				
	ímpar forte	20 (13%)		11 (7%)		4 (3%)		4 (3%)		8 (5%)				
	ímpar desvalorizável	9 (6%)		5 (3%)		3 (2%)		1 (1%)		2 (1%)				
	O there is a blessing in this gentle breeze,	/ / - / - - - / - /	O	ther's	a	ble	ss	ing	in	this	gen	tle	bree	ze
	A visitant that while it fans my cheek	- / - - - - - / - /	A	vi	si	tant	that	while	he	fans	my	cheek		
	Doth seem half-conscious of the joy it brings	/ / / - - - - / - /	Doth	seem	half	con	sci	ous	of	the	joy	he	brings	
	From the green fields, and from yon azure sky.	- - / - - / - / - /	from	the	green	fields,	and	from	yon	a	zure	sky		
5	Whate'er his mission, the soft breeze can come	- / - / - - - / - /	What	e'er	his	mi	ssion	the	soft	bree	ze	can	come	
	To none more grateful than to me; escaped	- / / - - - - / - /	to	none	more	grate	ful	than	to	me;	es	caped		
	From the vast city, where I long had pined	- - / / - - - / - /	from	the	vast	ci	ty	where	I	long	had	pined		
	A discontented sojourner: now free,	- / - - - / - - / /	a	dis	con	ten	ted	so	jour	ner	now	free		
	Free as a bird to settle where I will.	/ - - / - / - - - /	free	as	a	bird	to	se	ttle	where	I	will		
10	What dwelling shall receive me? in what vale	- / - / - - - / - /	What	dwell	ing	shall	re	ceive	me?	in	what	vale		
	Shall be my harbour? underneath what grove	- / - / - - - / - /	shall	be	my	har	bour?	un	der	neath	what	grove		
	Shall I take up my home? and what clear stream	- - / - - / - - //	shall	I	take	up	my	home?	and	what	clear	stream		
	Shall with its murmur lull me into rest?	/ - - / - / - / - /	shall	with	its	mur	mur	lull	me?	in	to	rest?		
	The earth is all before me. With a heart	- / - / - / - - - /	The	earth	is	all	be	fore	me.	With	a	heart		
15	Joyous, nor scared at its own liberty,	/ - - / - - - / - -	Joy	ous,	nor	scare	d	at	its	own	li	ber	ty,	
	I look about; and should the chosen guide	- / - / - / - / - /	I	look	a	bout;	and	shoul	d	the	cho	sen	guide	
	Be nothing better than a wandering cloud,	- / - / - / - / - /	be	no	thing	bett	er	than	a	wan	d'ring	cloud,		
	I cannot miss my way. I breathe again!	- / - / - / - / - /	I	can	not	miss	my	way	I	breat	h	a	gain!	
	Trances of thought and mountings of the mind	/ - - / - / - - - /	Tran	ces	of	thoug	ht	and	moun	tings	of	the	mind	
20	Come fast upon me: it is shaken off,	/ / - / - - - / - /	come	fast	u	pon	me:	it	is	sha	ken	off,		
	That burthen of my own unnatural self,	- / - - - / - / - /	That	bur	then	of	my	own	un	na	t'ral	self,		
	The heavy weight of many a weary day	- / - / - / - / - /	The	hea	vy	t	of	ma	ny_a	wea	ry	day		
	Not mine, and such as were not made for me.	- / - / - - - / - /	Not	mine,	and	such	as	were	not	made	for	me.		
	Long months of peace (if such bold word accord	/ / - / - - - / - /	Long	month	s	of	peace	if	such	bold	word	a	ccord	
25	With any promises of human life),	- / - / - - - / - /	With	a	ny	pro	mi	ses	of	hu	man	life		
	Long months of ease and undisturbed delight	/ / - / - - - / - /	Long	month	s	of	ease	and	un	dis	turbe	d	de	light
	Are mine in prospect; whither shall I turn,	- / - / - / - / - /	Are	mine	in	pros	pect;	whi	ther	shall	I	turn		
	By road or pathway, or through trackless field,	- / - / - - - / - /	By	road	or	path	way,	or	throu	gh	track	less	field,	
	Up hill or down, or shall some floating thing	- / - / - / - / - /	Up	hill	or	down,	or	shall	some	floa	ting	thing		

Book I. 1-150

par forte	112 (75%)	120 (80%)	110 (73%)	106 (7%)	142 (95%)
par fraca	26 (17%)	2 (1%)	7 (5%)	7 (5%)	0 (0%)
par valorizável	12 (8%)	28 (19%)	33 (22%)	37 (25%)	8 (5%)
ímpar fraca	121 (81%)	134 (83%)	143 (95%)	145 (97%)	140 (94%)
ímpar forte	20 (13%)	11 (7%)	4 (3%)	4 (3%)	8 (5%)
ímpar desvalorizável	9 (6%)	5 (3%)	3 (2%)	1 (1%)	2 (1%)

O there is a blessing in this gentle breeze,	/ / - / - - / - /	O	ther's	a	bless	ing	in	this	gen	tle	breeze
A visitant that while it fans my cheek	- / - - - - / - /	A	vi	si	tant	that	while	he	fans	my	cheek
Doth seem half-conscious of the joy it brings	/ / / / - - - / - /	Doth	seem	half	con	s	of	the	joy	he	brings
From the green fields, and from yon azure sky.	- - / / - - / / - /.	from	the	green	fields,	and	from	yon	a	zure	sky.
Whate'er his mission, the soft breeze can come	- / - / - - / / - /	What	e'er	his	mi	ssion	the	soft	breez	e	can come
To none more grateful than to me; escaped	- / / / - - - / - /	to	none	more	grate	ful	than	to	me;	es	caped
From the vast city, where I long had pined	- - / / - - / - /	from	the	vast	ci	ty	where	I	long	had	pined
A discontented sojourner: now free,	- / - - - / - - / /	a	dis	con	ten	ted	so	jour	ner	now	free
Free as a bird to settle where I will.	/ - - / - / - - /	free	as	a	bird	to	se	ttle	where	I	will
What dwelling shall receive me? in what vale	- / - / - / - - / /	What	dwel	ing	shall	re	ceive	me?	in	what	vale
Shall be my harbour? underneath what grove	- / - / - - - / - /	shall	be	my	har	bour?	un	der	neath	what	grove
Shall I take up my home? and what clear stream	- - / - - / - - / /	shall	I	take	up	my	home	?	and	what	clear stream
Shall with its murmur lull me into rest?	/ - - / - / - / - /	shall	with	its	mur	mur	lull	me?	in	to	rest?
The earth is all before me. With a heart	- / - / - / - - - /	The	earth	is	all	be	fore	me.	With	a	heart
Joyous, nor scared at its own liberty,	/ - - / - - - / - -	Joy	ous,	nor	scare	d	at	its	own	li	ber ty,
I look about; and should the chosen guide	- / - / - / - / - /	I	look	a	bout;	and	shoul	d	the	cho	sen guide
Be nothing better than a wandering cloud,	- / - / - / - / - /	be	no	thing	bett	er	than	a	wan	d'ring	cloud,
I cannot miss my way. I breathe again!	- / - / - / - / - /	I	can	not	miss	my	way.	I	breat	h	a gain!
Trances of thought and mountings of the mind	/ - - / - / - - - /	Tran	ces	of	thoug	ht	and	moun	tings	of	the mind
Come fast upon me: it is shaken off,	/ / - / - - - / - /	come	fast	u	pon	me:	it	is	sha	ken	off,
That burthen of my own unnatural self,	- / - - - / - / - /	That	bur	then	of	my	own	un	na	t'ral	self,
The heavy weight of many a weary day	- / - / - / - / - /	The	hea	vy	weigh	t	of	ma	ny_a	wea	ry day
Not mine, and such as were not made for me.	- / - / - - - / - /	Not	mine,	and	such	as	were	not	made	for	me.
Long months of peace (if such bold word accord	/ / - / - - / / - /	Long	month	s	of	peace	if	such	bold	word	a ccord
With any promises of human life),	- / - / - - - / - /	With	a	ny	pro	mi	ses	of	hu	man	life
Long months of ease and undisturbed delight	/ / - / - - - / - /	Long	month	s	of	ease	and	un	dis	turbe	d delight
Are mine in prospect; whither shall I turn,	- / - / - / - / - /	Are	mine	in	pros	pect;	whi	ther	shall	I	turn
By road or pathway, or through trackless field,	- / - / - - - / - /	By	road	or	path	way,	or	throu	gh	track	less field,
Up hill or down, or shall some floating thing	- / - / - / - / - /	Up	hill	or	down,	or	shall	some	floa	ting	thing
Upon the river point me out my course?	- / - / - / - / - /	U	pon	the	ri	ver	point	me	out	my	course
Dear Liberty! Yet what would it avail	/ / - - - / - - - /	Dear	Li	ber	ty!	Yet	what	would	it	a	vail
But for a gift that consecrates the joy?	- / - / - / - - - /	But	for	a	gift	that	con	se	crates	the	joy?
For I, methought, while the sweet breath of heav'n	- / - / - - / / - /	For	I,	me	thoug	ht,	while	the	sweet	breat	h of heav'n
Was blowing on my body, felt within	- / - - - / - / - /	Was	blow	ing	on	my	bo	dy,	felt	wi	thin
A correspondent breeze, that gently moved	- - - / - / - / - /	A	co	rres	pon	dent	ee	that	gent	lv	moved

	With quickening virtue, but is now become	- / - / - - - / - /	With	quick	^ning	vir	tue,	but	is	now	be	come	
	A tempest, a redundant energy,	- / - - - / - / - -	A	tem	pest,	a	re	dun	dant	e	ner	gy,	
	Vexing its own creation. Thanks to both,	/ - - / - / - / - /	Vex	ing	its	own	cre	a	tion.	Thank	s	to	both,
	And their congenial powers, that, while they join	- - - / - / - - - /	And	their	con	ge	nial	s	pow^r	that,	while	they	join
40	In breaking up a long-continued frost,	- / - / - / - / - /	In	break	ing	up	a	long-	con	ti	nued	frost,	
	Bring with them vernal promises, the hope	/ - - / - / - - - /	Bring	with	them	ver	nal	pro	mi	ses,	the	hope	
	Of active days urged on by flying hours,—	- / - / / - / - / - /	Of	ac	tive	days	urged	on	by	fly	ing	hours,	
	Days of sweet leisure, taxed with patient thought	/ - / - / - / - / - /	Days	of	sweet	lei	sure,	taxed	with	pa	tient	thought	
	Abstruse, nor wanting punctual service high,	- / - / - / - / - /	Abs	truse,	nor	want	ing	punc	tual	ser	vice	high,	
45	Matins and vespers, of harmonious verse!	/ - - / - - - / - /	Ma	tins	and	ves	pers,	of	har	mo	ni^us	verse!	
	Thus far, O Friend! did I, not used to make	/ / - / - / - / - /	Thus	far,	O	Frien	d!	did	I	not	used	to	make
	A present joy the matter of a song,	- / - / - / - - - /	A	pre	sent	joy	the	ma	tter	of	a	song,	
	Pour forth that day my soul in measured strains	/ / - / - / - / - /	Pour	forth	that	day	my	soul	in	mea	sured	strains	
	That would not be forgotten, and are here	- - - / - / - - - /	That	would	not	be	for	go	tten,	and	are	here	
50	Recorded: to the open fields I told	- / - - - / - / - /	Re	cor	ded:	to	the	o	pen	fields	I	told	
	A prophecy: poetic numbers came	- / - - - / - / - /	A	pro	phe	cy:	po	e	tic	num	bers	came	
	Spontaneously to clothe in priestly robe	- / - - - / - / - /	Spon	ta	neous	ly	to	clothe	in	priest	ly	robe	
	A renovated spirit singled out,	- - - / - / - / - /	A	re	no	va	ted	spi	rit	sin	gled	out,	
	Such hope was mine, for holy services.	/ / - / - / - / - -	Such	hope	was	mine,	for	ho	ly	ser	vi	ces.	
55	My own voice cheered me, and, far more, the mi	- - / / - - - / - /	My	own	voice	ed	me,	and,	far	more,	the	mind's	
	Internal echo of the imperfect sound;	- / - / - - - - / - /	In	ter	nal	e	cho	of	the_i	m	per	fect	sound,
	To both I listened, drawing from them both	- / - / - / - - - /	To	both	I	lis	tened	draw	ing	from	them	both	
	A cheerful confidence in things to come.	- / - / - - - / - /	A	cheer	ful	con	fi	dence	in	things	to	come.	
	Content and not unwilling now to give	- / - \ - / - / - /	Con	tent	and	not	un	will	ing	now	to	give	
60	A respite to this passion, I paced on	- / - \ - / - - - /	A	res	pite	to	this	pa	ssion,	I	paced	on	
	With brisk and eager steps; and came, at length	- / - / - / - / - /	With	brisk	and	ea	ger	steps,	and	came,	at	length,	
	To a green shady place, where down I sate	- - / / - / - / - /	To	a	green	sha	dy	place,	where	down	I	sate	
	Beneath a tree, slackening my thoughts by choice	- / - / / - - - / - /	Be	neath	a	tree,	slack	ning	my	thoughts	by	choice,	
	And settling into gentler happiness.	- / - / - / - / - -	And	sett	ling	in	to	gen	tler	ha	ppi	ness,	
65	'Twas autumn, and a clear and placid day,	- / - - - / - / - /	Twas	au	tumn,	and	a	clear	and	pla	cid	day,	
	With warmth, as much as needed, from a sun	- / - / - / - - - /	With	warmt	h,	as	much	as	need	ed,	from	a	sun
	Two hours declined towards the west; a day	- / - / - / - / - /	Two	hours	de	clined	to	wards	the	west,	a	day	
	With silver clouds, and sunshine on the grass,	- / - / - / - - - /	With	sil	ver	clouds,	and	sun	shine	on	the	grass,	
	And in the sheltered and the sheltering grove	- - - / - - - / - /	And	in	the	shel	tered	and	the	shel	t^ring	grove	
70	A perfect stillness. Many were the thoughts	- / - / - / - - - /	A	per	fect	still	ness.	Ma	ny	were	the	thoughts	
	Encouraged and dismissed, till choice was made	- / - - - / - / - /	En	cou	raged	and	dis	misse	d	till	choic	e	was
	Of a known Vale, whither my feet should turn,	- - / / / - - - / - /	Of	a	know	n	Vale,	whi	ther	my	feet	shoul	d
	Nor rest till they had reached the very door	- / - - - / - / - /	Nor	rest	till	they	had	reach	ed	the	ve	ry	door
	Of the one cottage which methought I saw.	- - / / - / - / - /	Of	the	one	cott	age	which	me	thoug	ht	I	saw.
75	No picture of mere memory ever looked	- / - - / / - / - /	No	pic	ture	of	mere	me	m^ry	e	ver	looked	
	So fair, and while upon the fancied scene	- / - - - / - / - /	So	fair,	and	while	u	pon	the	fan	cied	scene	
	I gazed with growing love, a higher power	- / - / - / - / - /	I	gazed	with	grow	ing	love,	a	high	er	pow^r	
	Than Fancy gave assurance of some work	- / - / - / - - - /	Than	Fan	cy	gave	as	sur	ance	of	some	work	
	Of glory there forthwith to be begun,	- / - / - / - / - /	Of	glo	ry	there	forth	with	to	be	be	gun,	

80	Perhaps too there performed. Thus long I mused	- / / - / - / - /	Per	haps	too	there	per	forme	d	Thus	long	I	mused	
	Nor e'er lost sight of what I mused upon,	- / / - - - / - /	Nor	e'er	lost	sight	of	what	I	muse	d	u	pon,	
	Save when, amid the stately grove of oaks,	/ - - / - / - / - /	Save	when,	a	mid	the	state	ly	grove	of	oaks,		
	Now here, now there, an acorn, from its cup	- / - / - / - - - /	Now	here,	now	there,	an	a	corn	from	its	cup		
	Dislodged, through sere leaves rustled, or at once	- / - / / - - - - /	Dis	lodged	throu	gh	sere	leave	s	rust	led,	or	at once	
85	To the bare earth dropped with a startling sound	- - / / / - - - / - /	To	the	bare	earth	dropp	ed	with	a	start	ling	sound	
	From that soft couch I rose not, till the sun	- - / / - / - - - /	From	that	soft	couch	I	rose	not,	till	the	sun		
	Had almost touched the horizon; casting then	- / - / - / - / - /	Had	al	most	touch	ed	the	h'ri	zon;	cast	ing	then	
	A backward glance upon the curling cloud	- / - / - / - / - /	A	back	ward	glanc	e	u	pon	the	cur	ling	cloud	
	Of city smoke, by distance ruralised;	- / - / - / - - - /	Of	ci	ty	smok	e,	by	dis	tance	ru	ra	lised	
90	Keen as a Truant or a Fugitive,	/ - - / - - - / - -	Keen	as	a	Tru	ant	or	a	Fu	gi	tive,		
	But as a Pilgrim resolute, I took,	- - - / - / - - - /	But	as	a	Pil	grim	re	so	lute,	I	took,		
	Even with the chance equipment of that hour,	/ - - / - / - - - /	Ev'n	with	the	chanc	e	quip	ment	of	that	hour,		
	The road that pointed toward the chosen Vale.	- / - / - / - / - /	The	road	that	point	ed	t'war	d	the	cho	sen	Vale	
	It was a splendid evening, and my soul	- \ - / - / - - - /	It	was	a	splen	did	eve	ning,	and	my	soul		
95	Once more made trial of her strength, nor lacked	- / / - - - - / - /	Once	more	made	tri	al	of	her	streng	th	nor	lacked	
	Aeolian visitations; but the harp	- / - - - / - - - /	Ae	o	lian	vi	si	ta	tions;	but	the	harp		
	Was soon defrauded, and the banded host	- / - / - - - / - /		soon	de	fraud	ed,	and	the	band	ed	host		
	Of harmony dispersed in straggling sounds,	- / - - - / - / - /	Of	har	mo	ny	dis	perse	d	in	strag	gling	sounds	
	And lastly utter silence! 'Be it so;	- / - / - / - / - /	And	last	ly	utt	er	si	lence!	Be	it	so;		
100	Why think of anything but present good?	- / - / - - - / - /	Why	think	of	a	ny	thing	but	pre	sent	good?		
	So, like a home-bound labourer, I pursued	/ - - / - / - - - /	So	like	a	home	bound	la	b'rer	I	pur	sued		
	My way beneath the mellowing sun, that shed	- / - / - / - / - /	My	way	be	neath	the	mel	l'wing	sun	that	shed		
	Mild influence; nor left in me one wish	/ / - - - / - - - /	mild	in	flu	ence;	nor	left	in	me	one	wish		
	Again to bend the Sabbath of that time	- / - / - / - - - /	A	gain	to	bend	the	Sab	bath	of	that	time		
105	To a servile yoke. What need of many words?	- / - / - / - / - /	To_a	ser	vile	yoke.	What	need	of	ma	ny	words?		
	A pleasant loitering journey, through three days	- / - / - / - - - /	A	pleas	ant	loi	t'ring	jour	ney,	throu	gh	three	days	
	Continued, brought me to my hermitage.	- / - / - / - / - -	Con	ti	nued,	broug	ht	mere	to	my	her	mi	tage.	
	I spare to tell of what ensued, the life	- / - / - - - / - /	I	spare	to	tell	of	what	en	sued,	the	life		
	In common things—the endless store of things,	- / - / - / - / - /	In	com	mon	things	-	the	end	less	store	of	things,	
110	Rare, or at least so seeming, every day	/ - - / - / - / - /	Rare,	or	at	least	so	seem	ing,	e	v'ry	day		
	Found all about me in one neighbourhood—	/ - - / - - - / - -	Foun	d	all	a	bout	me	in	one	neigh	bour	hood—	
	The self-congratulation, and, from morn	- / - - - / - - - /	The	self-	con	gra	tu	la	tion,	and,	from	morn		
	To night, unbroken cheerfulness serene.	- / - / - / - - - /	To	night,	un	bro	ken	cheer	ful	ness	se	rene.		
	But speedily an earnest longing rose	- / - - - / - / - /	But	spee	di	ly	an	earn	est	long	ing	rose		
115	To brace myself to some determined aim,	- / - / - / - / - /	To	brace	my	self	to	some	de	ter	mined	aim,		
	Reading or thinking; either to lay up	/ - - / - / - - - /	Rea	ding	or	thin	king;	ei	ther	to	lay	up		
	New stores, or rescue from decay the old	/ / - / - - - / - /	New	stores	or	res	cue	from	de	cay	the	old		
	By timely interference: and therewith	- / - - - / - - - /	By	time	ly	in	ter	fe	rence	and	there	with		
	Came hopes still higher, that with outward life	/ / - / - - - / - /	Came	hopes	still	high	er	that	with	out	ward	life		
120	I might endue some airy phantasies	- / - / - / - / - -	I	might	en	due	some	ai	ry	phan	ta	sies		
	That had been floating loose about for years,	- / - / - / - / - /	That	had	been	float	ing	loose	a	bout	for	years,		
	And to such beings temperately deal forth	- - / / - / - - - /	And	to	such	be	ings	tem	p'rate	ly	deal	forth		
	The many feelings that oppressed my heart.	- / - / - - - / - /	The	ma	ny	feel	ings	that	op	press	ed	my	heart.	
	That hope hath been discouraged; welcome light	- / - / - / - / - /	That	hope	hath	been	dis	cour	aged;	wel	come	light		
125	Dawns from the east, but dawns to disappear	/ - - / - / - - - /	Dawn	s	from	the	east,	but	dawn	s	to	dis	ap	pear

	And mock me with a sky that ripens not	- / - - - / - / - /	And	mock	me	with	a	sky	that	rip	ens	not	
	Into a steady morning: if my mind,	- - - / - / - / - /	In	to	a	stead	y	mor	ning:	if	my	mind	
	Remembering the bold promise of the past,	- / - / - / - / - /	Re	mem	b ^a ring	the	bold	pro	mise	of	the	past,	
	Would gladly grapple with some noble theme,	- / - / - / - / - /	Woul	d	glad	ly	grap	ple	with	some	no	ble	theme,
130	Vain is her wish; where'er she turns she finds	- / - / - / - / - /	Vain	is	her	wish;	wher	e'er	she	turns	she	finds	
	Impediments from day to day renewed.	- / - / - / - / - /	Im	pe	di	ments	from	day	to	day	re	newed.	
	And now it would content me to yield up	- / - / - / - - / /	And	now	it	would	con	tent	me	to	yield	up	
	Those lofty hopes awhile, for present gifts	- / - / - / - / - /	Those	lof	ty	hopes	a	while	for	pre	sent	gifts	
	Of humbler industry. But, oh, dear Friend!	- / - / - - / / /	Of	humb	ler	in	dus	try.	But	oh	dear	Friend!	
135	The Poet, gentle creature as he is,	- / - / - / - - - /	The	Po	et,	gen	tle	crea	ture	as	he	is,	
	Hath, like the Lover, his unruly times;	/ - - / - - - / - /	Hath,	like	the	Lo	ver,	his	un	ru	ly	times;	
	His fits when he is neither sick nor well,	- / - - - / - / - /	His	fits	when	he	is	nei	ther	sick	nor	well,	
	Though no distress be near him but his own	- - - / - / - - - /	Thou	gh	no	dis	tress	be	near	him	but	his	own
	Unmanageable thoughts: his mind, best pleased	- / - - - / - / - /	Un	ma	na	gea	ble	thoughts	his	mind,	best	pleased	
140	While she as duteous as the mother dove	- - - / - - - / - /	While	she	as	du	teous	as	the	mo	ther	dove	
	Sits brooding, lives not always to that end,	/ / - / - / - - - /	Sits	brood	ing,	lives	not	al	ways	to	that	end,	
	But like the innocent bird, hath goadings on	- - - / - / - / - /	But	like	the	inn ^a	cent	bird,	hath	goad	ings	on	
	That drive her as in trouble through the groves;	- / - - - / - - - /	That	drive	her	as	in	trou	ble	throu	gh	the	groves;
	With me is now such passion, to be blamed	- / - / - / - - - /	With	me	is	now	such	pas	sion,	to	be	blamed	
145	No otherwise than as it lasts too long.	- / - - - - / - /	No	oth	er	wise	than	as	it	lasts	too	long	
	When, as becomes a man who would prepare	/ - - / - / - - - /	When	,	as	be	come	s	a	man	who	would	pre
	For such an arduous work, I through myself	- / - / - / - - - /	For	such	an	ar	duous	work,	I	throu	gh	my	self
	Make rigorous inquisition, the report	- / - - - / - - - /	Make	ri	g ^a rou	s	in	qui	si	tion,	the	re	port
	Is often cheering; for I neither seem	- / - / - / - / - /	Is	of	ten	cheer	ing;	for	I	nei	ther	seem	
150	To lack that first great gift, the vital soul,	- / - / / - / - /	To	lack	that	first	great	gift,	the	vi	tal	soul,	
			Nor	gen ^a	ral	Truth	s,	which	are	them	selve	s	a
			Of	E	le	ments	and	A	gents,	un	der	pow ^a rs	

ESCANSÃO DE O *PRELÚDIO* (TRADUÇÃO)

[illegible]

45	matinas, vésperas de verso harmônico.	- / - / - - - / - /	ma	ti	nas	vés	pe	ras	de	ver	so_har	mô	ni	co	
	Meu caro, eu que não era de querer	- / - - - / - - - /	Meu	ca	ro_eu	que	não	e	ra	de	que	rer			
	cantar o agora, nesse dia fui	- / - / - / - / - /	can	tar	o_a	go	ra	nes	se	di	a	fui			
	botando a alma fora e nota a nota	- / - / - / - / - / -	bo	tan	do_a	al	ma	fo	ra_e	no	ta_a	no	ta_		
	(ainda lembro) aqui te conto. Ao campo	- / - / - / - / - / -	_a	in	da	lem	bro_a	qui	te	con	to_Ao	cam	po_		
50	aberto eu disse a profecia, e sílabas	- / - / - - - / - / -	a	ber	to_eu	dis	se_a	pro	fe	ci	a_e	si	la	bas	
	brotaram por si sós como que pra	- / - - - / - - - -	bro	ta	ram	por	si	sós	co	mo	que	pra			
	vestir de sacerdote a um espírito	- / - - - / - - - - -	ves	tir	de	sa	cer	do	te_a	um	es	pí	ri	to	
	eleito e renovado. Tal meu ímpeto	- / - - - / - / - - -	e	lei	to_e	re	no	va	do	Tal	meu	im	pe	to	
	de servir ao sagrado. A minha voz	- - / - - / - / - /	de	ser	vir	ao	sa	gra	do_A	mi	nha	voz			
55	mais o imperfeito eco interno dela,	/ - - / - / - - - / -	mais	o_im	per	fei	to	e	co_in	ter	no	de	la_		
	os dois me deram ânimo e eu dei	- / - / - / - - - /	os	dois	me	de	ram	à	ni	mo	e_eu	dei			
	ouvido aos dois, de ambos extraindo	- / - / - / - - - / -	ou	vi	do_aos	dois	de	am	bos	ex	tra	in	do_		
	a viva confiança no há de vir.	- / - - - / - / - / -	_a	vi	va	con	fi	an	ça	no_há	de	vir.			
	Feliz e agora a fim de dar repouso	- / - / - / - / - / -	Fe	liz	e_a	go	ra_a	fim	de	dar	re	pou	so_		
60	a esta paixão, segui, marchando a firme	/ - - / - / - / - / -	a_es	ta	pai	xão	se	gui	mar	chan	do_a	fir	me_		
	e forte passo até encontrar por fim	- / - / - / - / - /	_e	for	te	pas	so_a	té_en	con	trar	por	fim			
	uma árvore frondosa onde sentei-me	- / - - - / - - - / -	u	ma_ar	vo	re	fron	do	sa_on	de	sen	tei-	me_		
	a fim de dar alívio aos pensamentos,	- / - / - / - - - / -	_a	fim	de	dar	a	li	vio_aos	pen	sa	men	tos	X	
	brandura e pouso à alegria. Era	- / - / - - - / - / -	bran	du	ra_e	pou	so_ás	a	le	gri	a	E	ra_		
65	outono: um dia manso e claro, o sol	- / - / - / - / - /	_ou	to	no_um	di	a	man	so_e	cla	ro_o	sol			
	com um calor não mais que o necessário	- - - / - / - - - / -	com	um	ca	lor	não	mais	que_o	ne	ces	sá	rio	X	
	pendia duas horas para o oeste.	- / - / - / - - - / -	pen	di	a	du	as	ho	ras	pa	ra_o_o	es	te		
	Dia de nuvem prata, luz na grama.	/ - - / - / - / - / -	Di	a	de	nu	vem	pra	ta	luz	na	gra	ma	X	
	No achego bom de um bosque aconchegante,	- / - / - / - - - / -	no_a	che	go	bom	de_um	bos	que_a	con	che	gant	te		
70	a inércia irretocável. Refleti	- / - - - / - - - /	a_i	nér	cia_ir	re	to	cá	vel	Re	fle	ti			
	sobre onde ir até escolher um vale	- / - / - / - / - / -	so	bre_on	de	ir	a	té_es	co	lher	um	va	le	X	
	que conheço, que ordeno aos pés que alcancem	- - / - - / - / - / -	que	co	nhe	ço	que_or	de	no_aos	pés	que_al	can	cem	X	
	— que não parem até chegar à porta	- - / - - / - / - / -	que	não	pa	rem	a	té	che	gar	à	por	ta	X	
	da casa que daqui julgo avistar.	- / - / - / - / - /	da	ca	sa	que	da	qui	jul	go_a	vis	tar.			
75	Jamais um frame da memória assim,	- / - / - / - / - /	Ja	mais	um	fra	me	da	me	mó	ria_as	sim			
	tão lindo. E enquanto eu fantasiava a cena	- / - / - / - / - / -	tão	lin	do_e_e	quan	to_eu	fan	ta	s'ia	va_a	ce	na	X	
	com mais e mais amor, algo maior	- / - / - / - - - /	com	mais	e	mais	a	mor	al	go	mai	or			
	que a fantasia garantiu que logo	- - - / - - - / - / -	que_a	fan	ta	si	a	ga	ran	tiu	que	lo	go_		
	uma obra egrégia ali teria início	- / - / - / - / - / -	u	ma_o	bra_e	gré	gia_a	li	te	ri	a_i	ni	cio		
80	(e fim talvez). Pensei e não perdi	- / - / - / - - - /	e	fim	tal	vez	Pen	sei	e	não	per	di			
	de vista o que pensei, salvo se aqui	- / - - - / - / - /	de	vis	ta_o	que	pen	sei	sal	vo	se_a	qui			
	ou lá uma bolota, ao despegar	- / - - - / - - - /	ou	lá	u	ma	bo	lo	ta_ao	des	pe	gar			
	do cálice, fizesse farfalhar	- / - - - / - - - /	do	cá	li	ce	fi	zes	se	far	fa	lhar			
	as folhas do carvalho, ou se num baque	- / - - - / - - - / -	as	fo	lhas	do	car	va	lho_ou	se	num	ba	que_		
85	em queda livre ela batesse ao chão.	- / - / - / - / - /	_em	que	da	li	vre_e	la	ba	tes	se_ao	chão			
	Daquele leito só me levantei	- / - / - / - - - /	Da	que	le	lei	to	só	me	le	van	tei			
	ao quase pôr do sol, então olhei	- / - / - / - / - /	ao	qua	se	pôr	do	sol	en	tão	o	lhei			
	pra trás e a nuvem de fumaça urbana	- / - / - / - / - / -	pra	trás	e_a	nu	vem	de	fu	ma	ça_ur	ba	na_		
	ao longe era um borrão. Ousado como	- / - - - / - / - / -	ao	lon	ge_e	ra_um	bor	rão	Ou	sa	do	co	mo_		
90	um fugitivo ou um gazeador,	- - - / - - - / - /	um	fu	gi	ti	vo_ou	um	ga	ze	a	dor			
	mas resoluto, feito um peregrino,	- - - / - / - - - / -	mas	re	so	lu	to	fei	to_um	pe	re	grí	no_		
	eu fui, levando só o que estava à mão,	- / - / - / - / - /	eu	fui	le	van	do	só_o	que_es	ta	va_à	mão			
	na direção do vale que escolhi.	- - - / - / - - - /	na	di	re	ção	do	va	le	que_es	co	lhi			
	Que fim de tarde esplêndido! Quando a alma	- / - / - / - - - / -	Que	fim	de	tar	de_es	plén	di	do	Quan	do_al	ma_		
95	a própria fibra pôs à prova, ecólicas	- / - / - / - / - - -	a	pró	pria	fi	bra	pós	à	pro	va_e	ó	li	cas	
	visitas me vieram, mas fraudou-se	- / - - - / - - - / -	vi	si	tas	me	vi	e	ram	mas	frau	dou	se_		
	a harpa, dispersou-se a horda harmônica	- / - - - / - / - / -	a	har	pa	dis	per	sou	se_a	hor	da_har	mô	ni	ca	

	dos sons em debandada até que enfim	- / - - - / - / - /	dos	sons	em	de	ban	da	da_a	té	que_er	fim			
	se fez total silêncio! "Seja assim!"	- / - / - / - / - /	se	fez	to	tal	si	lén	cio	Se	ja_as	sim!			
100	Pra quê pensar senão no bem do agora?"	- / - / - / - / - /	Pra	quê	pen	sar	se	não	no	bem	do_a	go	ra?		X
	Segui, qual lavrador que ao lar retorna,	- / - - - / - / - /	Se	gui	qual	la	vra	dor	que_ac	lar	re	tor	na_		
	e um sol que a tudo abranda em mim calava	- / - / - / - / - /	e_um	sol	que_a	tu	do_a	bran	da_em	mim	ca	la	va_		
	o anseio de subordinar aquele	- / - - - - / - / - /	_o_an	sei	o	de	su	bor	di	nar	a	que	le_		
	instante de Sabá ao jugo vil	- / - - - / - / - /	_ins	tan	te	de	Sa	bá	ao	ju	go	vil			
105	do trabalho. Pra que tanta palavra?	- - / - - - / - / - /	do	tra	ba	lho	Pra	quê	tan	ta	pa	la	vra?		X
	Três dias de gozosa caminhada	- / - - - / - - - / - /	Três	di	as	de	go	zo	sa	ca	mi	nha	da_		
	e chego enfim ao meu eremitário.	- / - / - / - - - / - /	_e	che	go_en	fim	ao	meu	e	re	mi	tá	rio.		X
	Não conto o que seguiui: pois que era a vida	- / - - - / - / - /	Não	con	to_o	que	se	gulu	pois	que_e	ra_a	vi	da		X
	nas coisas simples — o sem-fim das coisas	- / - / - - - / - / - /	nas	coi	sas	sim	ples	o	sem	fim	das	coi	sas		X
110	que, se raras não são, assim ao menos	- - / - - - / - / - /	que	se	ra	ras	não	são	as	sim	ao	me	nos		X
	se mostram todo dia ao meu redor —;	- / - / - / - / - /	se	mos	tram	to	do	di	a_ao	meu	re	dor			
	era o comprazimento, era a alegria	/ - - - - / / - - / - /	e	ra_o	com	pra	zi	men	to_e	ra_a	le	gri	a		X
	mansa, de sol a sol incorrompida.	/ - - / - / - - - / - /	man	sa	de	sol	a	sol	in	cor	rom	pi	da.		X
	Eis que em mim acordou rápido a rígida	- - / - - - / - / - -	Eis	que_er	mim	a	cor	dou	rá	pi	do	ri	gi	da	
115	vontade de agarrar-me a um alvo certo,	- / - - - / - / - /	von	ta	de	de_a	gar	rar	me_a	al	vo	cer	to		X
	pensando ou lendo, quer pra novas forças	- / - / - / - / - /	pen	san	do_ou	len	do	quer	pra	no	vas	for	ças		X
	juntar, quer pra salvar as velhas antes	- / - - - / - / - /	jun	tar	quer	pra	sal	var	as	ve	lhas	an	tes		X
	que fosse tarde e, nisso, inflou-se em mim	- / - / - / - / - /	que	fos	se	tar	de_e	nis	so_in	flo	se_em	mim			
	o sonho de poder fornecer de vida	- / - - - / - / - /	o	so	nho	de	po	der	for	nir	de	vi	da_		
120	externa a certas fantasias de ar	- / - / - - - / - /	ex	ter	na_a	cer	tas	fan	ta	si	as	de_ar			
	que há anos fazem só flutuar soltas	- / - / - / - - - / - /	que_há	a	nos	fa	zem	só	flu	tu	ar	sol	tas		X
	e a cada uma dar um pedacinho	- / - - - / - / - /	e_a	ca	da	u	ma	dar	um	pe	da	ci	nho		X
	dos males que me têm constrito o peito.	- / - - - / - / - /	dos	ma	les	que	me	tém	cons	tri	to_o	pei	to		X
	Tal sonho acovardou-se; a luz bem-vinda	- / - / - / - / - /	Tal	so	nho_a	co	var	dou	se_a	luz	bem	vin	da		X
125	que ao leste raia, raia pra irritar-me	- / - / - / - - - / - /	que_ac	tes	te	rai	a	rai	a	pra_ir	ri	tar	me		X
	com um céu que se recusa a maturar-se	- / - - - / - / - /	c'um	céu	que	se	re	cu	sa_a	ma	tu	rar	se_		
	em manhã plena. Se minha alma agora,	- - / / - - - / - / - /	_em	ma	nhã	ple	na	Se	mi	nha_al	ma_a	go	ra		X
	lembrando a audaz promessa que passou,	- / - / - / - - - /	lem	bran	do_a_a	daz	pro	mes	sa	que	pas	sou,			
	quiser prender-se a assuntos elevados,	- / - / - / - - - /	qui	ser	pren	der	se_a_a	sun	tos	e	le	va	dos		X
130	será em vão: verá uma nova pedra	- / - / - / - / - /	se	rá	em	vão.	ve	rá_u	ma	no	va	pe	dra		X
	sobre qualquer caminho que haja à vista.	- - - / - / - / - / - /	so	bre	qual	quer	ca	mi	nho	que_há	ja_à	vis	ta.		X
	Mas já passou. Larguei mão de grandeza	- / - / - / - - - / - /	Mas	já	pas	sou	Lar	guei	mão	de	gran	de	za_		
	e espero achar a dádiva do agora	- / - / - / - - - / - /	_e_es	pe	ro_a	char	a	dá	di	va	do_a	go	ra_		
	em coisas mais comuns. Mas, ai, poeta,	- / - / - / - / - /	_em	coi	sas	mais	co	muns	Mas	ai	po	e	ta		
135	amigo, é gente afável, porém vez	- / - / - / - - /	a	mi	go_é	gen	te_a	fá	vel	po	rém	vez			
	ou outra, como o amante, desgoverna-se;	- / - / - / - - - / - -	ou	ou	tra	co	mo_a	man	te	des	go	ver	na	se;	
	tem crises próprias, mesmo sem doença	- / - / - / - - - / - /	tem	cri	ses	pró	prias	mes	mo	sem	do	en	ça		
	e mesmo quando é só o pensamento	- / - / - / - - - / - /	e	mes	mo	quan	do_é	só	o	pen	sa	men	to		
	o que o molesta. Embora seu espírito	- - - / - / - / - / - -	o	que_o	mo	les	ta_Em	bo	ra	seu	es	pi	ri	to	
140	prefira, como a pomba, a paz de um ninho,	- / - / - / - / - /	pre	fi	ra	co	mo_a	pom	ba_a	paz	de_um	ni	nho,		
	a paz tão só não basta e, como um pássaro	- / - / - / - / - -	a	paz	tão	só	não	bas	ta_e	co	mo_um	pás	sa	ro	
	novinho, a alma tem um agulhão	- / - / - / - - - /	no	vi	nho_a	al	ma	tem	um	a	gui	lhão			
	que a espeta sem descanso bosque adentro.	- / - - - / - / - /	que_as	pe	ta	sem	des	can	so	bos	que_a	den	tro		X
	Tal é minha paixão, não tenho culpa	- / - - - / - / - /	Tal	é	mi	nha	pai	xão	não	te	nho	cul	pa_		
145	— a menos que não cesse na hora certa.	- / - - - / - / - /	_a	me	nos	que	não	ces	se	na_ho	ra	cer	ta		
	Feito homem que faz face a um desafio,	/ / - - / / - - - /	Fei	to_ho	mem	que	faz	fa	ce_a_u	de	sa	fio,			
	se interrogo-me a fundo, quase sempre	- - / - - / - / - /	se_in	ter	ro	go	me_a	fun	do	qua	se	sem	pre_		
	a resposta me anima: não me falta	- - / - - / - / - /	a	res	pos	ta	me_a	ni	ma:	não	me	fai	ta		X
	nada, parece, nem o dom primeiro,	/ - - / - - - / - / -	na	da	pa	re	ce	nem	o	dom	pri	mei	ro,		X
150	a alma vital, nem as verdades mais...	/ - - / - - - / - /	a_al	ma	vi	tal	nem	as	ver	da	des	mais			
															total: 39/150

	Of Rebel Angels, by whose aid aspiring	- / - / - - - / - /	Of	Re	bel	An	gels,	by	whose	aid	as	pir'ng	
	To set himself in Glory above his Peers,	- / - / - / - / - /	To	set	him	self	in	Glo	ry_a	bove	his	Peers,	
40	He trusted to have equal'd the most High,	- / - - - / - - / /	He	trust	ed	to	have	e	qual'd	the	most	High,	
	If he oppos'd; and with ambitious aim	- - - / - - - / - /	If	he	op	pos'd	and	with	am	bi	tious	aim	
	Against the Throne and Monarchy of God	- / - / - / - - - /	A	gainst	the	Throne	and	Mo	nar	chy	of	God	
	Rais'd impious War in Heav'n and Battel proud	/ / - / - / - / - /	Rais'd	im	pious	War	in	Heav'n	and	Bat	tel	proud	
	With vain attempt. Him the Almighty Power	- / - / - - - / - /	With	vain	at	tempt	Him	the	Al	migh	ty	Pow'r	
45	Hurld headlong flaming from th' Ethereal Skie	/ / - / - - - / - /	Hurld	head	long	fla	ming	from	th'E	the	real	Skie	
	With hideous ruine and combustion down	- / - / - - - / - /	With	hi	deous	ru	ine	and	com	bus	tion	down	
	To bottomless perdition, there to dwell	- / - - - / - / - /	To	bot	tom	less	per	di	tion,	there	to	dwell	
	In Adamantine Chains and penal Fire,	- - - / - / - / - /	In	a	da	man	tine	Chains	and	pe	nal	Fire,	
	Who durst defie th' Omnipotent to Arms.	- / - / - / - - - /	Who	durst	de	fie	th'Om	ni	po	tent	to	Arms.	
50	Nine times the Space that measures Day and Ni	/ / - / - / - / - /	Nine	times	the	Space	that	mea	sures	Day	and	Night	

	Humilde as cartas, que primeiro toca	- / - / - - - / - / -	Hu	mil	de	as	car	tas,	que	pri	mei	ro	to	ca
40	Levemente na boca e na cabeça.	- - / - - / - - - / -	Le	ve	men	te	na	bo	ca_e	na	ca	be	ça.	
	Conhece a fiel mão e já descansa	- / - - / / - / - / -	Co	nhe	ce_a	fi	el	mão	e	já	des	can	sa	
	O ilustre General, que viu, rasgando,	- / - - - / - / - / -	O_i	lus	tre	Ge	ne	ral,	que	viu,	ras	gan	do,	
	Que na cera encarnada impressa vinha	- - / - - / - / - / -	Que	na	ce	ra_en	car	na	da_im	pres	sa	vi	nha	
	A águia real do generoso Almeida.	/ - - / - - - / - / -	A_á	guia	re	al	do	ge	ne	ro	so_Al	mei	da.	
45	Diz-lhe que está vizinho e traz consigo,	/ - - / - / - / - / -	Diz-	lhe	que_es	tá	vi	zi	nho_e	traz	con	si	go,	
	Prontos para o caminho e para a guerra,	/ - - - - / - / - / -	Pron	tos	pa	ra_o	ca	mi	nho_e	pa	ra_a	guer	ra,	
	Os fogosos cavalos e os robustos	- - / - - / - - - / -	Os	fo	go	sos	ca	va	los	e_os	ro	bus	tos	
	E tardos bois que hão de sofrer o jugo	- / - / / - - / - / -	E	tar	dos	bois	que_hã	de	so	frer	o	ju	go	
	No pesado exercício das carretas.	- - / - - / - - - / -	No	pe	sa	do_e	xer	cí	cio	das	car	re	tas.	
50	Não tem mais que esperar, e sem demora	- - / - - / - - - / -	Não	tem	mais	que_es	pe	rar,	e	sem	de	mo	ra	

ANEXO 5

[illegible][illegible]

			par forte		33 (66%)	27 (54%)	37 (74%)	39 (78%)	50(100%)					
			par fraca		14 (28%)	12 (24%)	0 (0%)	2 (6%)	0 (0%)					
			par valorizável		3 (6%)	11 (22%)	13 (26%)	9 (16%)	0 (0%)					
			ímpar fraca	43 (86%)	39 (78%)	47 (96%)	47 (94%)	50(100%)						
			ímpar forte	12%	11 (22%)	1 (2%)	1 (2%)	0 (0%)						
			ímpar desvalorizável	1 (2%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)						
	Amigo Doroteu, prezado amigo,	- / - - - / - / - /	A	mi	go	Do	ro	teu,	pre	za	do_a	mi	go,	
	Abre os olhos, boceja, estende os braços	/ - / - - / - / - /	A	bre_o	o	lh	os,	bo	ce	ja_es	ten	de_os	bra	ços
	E limpa das pestanas carregadas	- / - - - / - - - /	E	lim	pa	das	pes	ta	nas	car	re	ga	das	
	O pegajoso humor, que o sono ajunta.	- - - / - / - / - /	O	pe	ga	jo	so_hu	mor,	que_c	so	no_a	jun	ta;	
5	Critilo, o teu Critilo é quem te chama;	- / - / - / - / - /	Cri	ti	lo_o	teu	Cri	ti	lo_é	quem	te	cha	ma;	
	Ergue a cabeça da engomada fronha,	/ - - / - - - / - /	Er	gue_	ca	be	ça	da_er	go	ma	da	fro	nha,	
	Acorda, se ouvir queres coisas raras.	- / - - / - / - /	A	cor	da	se_ou	vir	que	res	coi	sas	ra	ras.	
	Que coisas, (tu dirás), que coisas podes	- / - / - / - / - /	Que	coi	sas,	(tu	di	rás),	que	coi	sas	po	des	
	Contar que valham tanto, quanto vale	- / - / - / - / - /	Con	tar	que	va	lham	tan	to,	quan	to	va	le	
10	Dormir a noite fria em mole cama,	- / - / - / - / - /	Dor	mir	a	fri	a	nói	te_en	mo	le	ca	ma,	
	Quando salta a saraiva nos telhados	- - / - - - / - / - /	Quan	do	sal	ta_a	sa	raí	va	no	te	lha	dos	
	E quando o sudoeste e outros ventos	- / - - - / - / - /	E	quan	do_o	su	do	es	te_e	ou	tros	ven	tos	
	Movem dos troncos os frondosos ramos?	/ - - / - - - / - /	Mo	vem	dos	tron	cos	os	fron	do	sos	ra	mos?	
	É doce esse descanso, não to nego.	- / / - - / - / - /	É	do	ce_	esse	des	can	so,	não	to	ne	go.	
15	Também, prezado amigo, também gosto	- / - / - / - - / - /	Tam	bém,	pre	za	do_a	mi	go,	tam	bém	gos	to.	
	De estar amadornado, mal ouvindo	- / - - - / - / - /	De_e	tar	a	mar	do	na	do,	mal	ou	vin	do	
	Das águas despenhadas brando estrondo,	- / - - - / - / - /	Das	á	guas	des	pe	nha	das	bran	do_	estron	do,	
	E vendo, ao mesmo tempo, as vãs quimeras,	- / - / - / - / - /	E	ven	do_a	mes	mo	tem	po_a	vãs	qui	me	ras,	
	Que então me pintam os ligeiros sonhos.	- / - / - - - / - /	Que_	tão	me	pin	tam	os	li	gei	ros	so	nhos.	
20	Mas, Doroteu, não sintas que te acorde;	- - - / - / - - - / - /	Mas	Do	ro	teu	não	sin	tas	que	te_a	cor	de;	
	Não falta tempo em que do sono gozes:	- / - / - - - / - /	Não	fal	ta	tem	po_er	que	do	so	no	go	zes:	
	Então verás leões com pés de pato,	- / - / - / - / - /	En	tão	ve	rás	le	ões	com	pés	de	pa	to,	
	Verás voarem tigres e camelos,	- / - / - / - - - / - /	Ve	rás	vo	a	rem	ti	gres	e	ca	me	los,	
	Verás parirem homens e nadarem	- / - / - / - - - / - /	Ve	rás	pa	ri	rem	ho	mens	e	na	da	rem	
25	Os roliços penedos sobre as ondas.	- - / - - - / - / - /	Os	ro	li	ços	pe	ne	dos	so	bre_a	on	das.	
	Porém que têm que ver estes delírios	- / - / - / - - - / - /	Po	rém	que	têm	a	ver	es	tes	de	lí	rios	
	C'os sucessos reais, que vou contar-te?	- - / - - - / - / - /	C'os	su	ces	sos	re	ais,	que	vou	con	tar-	te	
	Acorda, Doroteu, acorda, acorda;	- / - - - / - / - /	A	cor	da,	Do	ro	reu,	a	cor	da_a	cor	da;	
	Critilo, o teu Critilo é quem te chama:	- / - / - / - / - /	Cri	ti	lo_o	teu	Cri	ti	lo_é	quem	te	cha	ma:	
30	Levanta o corpo das macias penas;	- / - / - - - / - / - /	Le	van	ta_o	cor	po	das	ma	ci	as	pe	nas;	
	Ouvirás, Doroteu, sucessos novos,	- - / - - - / - / - /	Ou	vi	rás	Do	ro	teu	su	ces	sos	no	vos,	
	Estranhos casos, que jamais pintaram	- / - / - - - / - / - /	Es	tra	nhos	ca	sos,	que	ja	mais	pin	ta	ram	
	Na ideia do doente, ou de quem dorme,	- / - - - / - - - /	Na_i	dei	a	do	do	en	te_ou	de	quem	dor	me,	
	Agudas febres, desvairados sonhos.	- / - / - - - / - /	A	gu	das	fe	bres,	des	vai	ra	dos	so	nhos.	
35	Não és tu, Doroteu, aquele mesmo	- - / \ - / - / - /	Não	és	tu	Do	ro	teu,	a	que	le	mes	mo	
	Que pedes que te diga se é verdade	- / - - - / - / - /	Que	pe	des	que	te	dí	ga	se é	ver	da	de	

	O que se conta dos barbados monos	- - - / - - - / - / -	O	que	se	con	ta	dos	bar	ba	dos	mo	nos	
	Que à mesa trazem os fumantes pratos?	- / - / - - - / - / -	Que	me	sa	tra	zem	os	fu	man	tes	pra	tos?	
	Não desejas saber se há grandes peixes,	- - / - - / - / - / -	Não	de	se	jas	sa	ber	se_há	gran	des	pei	xes,	
40	Que abraçando os navios com as longas,	- - / - - / - - - / -	Que	bra	çan	do_os	na	vi	os	com	as	lon	gas,	
	Robustas barbatanas, os suspendem,	- / - - - / - - - / -	ro	bus	tas	bar	ba	ta	nas,	os	sus	pen	dem,	
	Inda que o vento, que d'alheta sopra,	/ - - / - - - / - / -	In	da	que	oven	to,	que	d'a	lhe	ta	so	pra,	
	Lhes inche os soltos, desrinzados panos?	- / - / - - - / - / -	Lhes	in	che	sol	tos,	des	rin	za	dos	pa	nos?	
	Não queres que te informe dos costumes	- / - - - / - - - / -	Não	que	res	que	te_in	for	me	dos	cos	tu	mes	
45	Dos incultos gentios? Não perguntas	- - / - - / - / - / -	Dos	in	cul	tos	gen	ti	os?	Não	per	gun	tas	
	Se entre eles há nações, que os beiços furam	- / - / - / - / - / -	Se	entre_e	les	há	na	ções,	que	bei	ços	fu	ram	
	E outras que matam, com piedade falsa,	/ - - / - - - / - / -	E	ou	tras	que	ma	tam,	com	pie	da	de	fal	sa,
	Os pais, que afrouxam ao poder dos anos?	- / - / - - - / - / -	Os	pais,	que	afrou	xam	ao	po	der	dos	a	nos?	
	Pois se queres ouvir notícias velhas,	- - / - - / - / - / -	Pois	se	que	res	ou	vir	no	tí	cias	ve	lhas,	
50	Dispersas por imensos alfarrábios,	- / - - - / - - - / -	Dis	per	sas	por	i	men	sos	al	far	rá	bios,	

ANEXO 6

ESCANSÃO DE OS TIMBIRAS (Gonçalves Dias)

Canto I, 1-50														
			par forte		32 (64%)	33 (66%)	37 (74%)	31 (62%)	50(100%)					
			par fraca		12 (24%)	8 (16%)	0 (0%)	4 (8%)	0 (0%)					
			par valorizável		6 (12%)	9 (18%)	13 (26%)	15 (30%)	0 (0%)					
			ímpar fraca	41 (82%)	42 (84%)	50 (100%)	46 (92%)	50(100%)						
			ímpar forte	8 (16%)	8 (16%)	0 (0%)	4 (8%)	0 (0%)	0					
			ímpar desvalorizável	1 (2%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)					
	Sentado em sítio escuso descansava	- / - / - - - / -	Sen	ta	do_em	si	tio_es	cu	so	des	can	sa	va	
	Dos Timbiras o chefe em trono anoso,	- - / - - / - / - / -	Dos	Tim	bi	ras	o	che	fe_em	tro	no_a	no	so,	
	Itajubá, o valente, o destemido	- - - / - / - - - / -	I	ta	ju	bá_o	va	len	te_o	des	te	mi	do	
	Acoçador das feras, o guerreiro	- - - / - / - - - / -	A	co	ça	dor	das	fe	ras,	o	guer-	rei	ro	
5	Fabricador das incansáveis lutas.	- - - / - - - / - / -	Fa	bri	ca	dor	das	in	can	sá	veis	lu	tas.	
	Seu pai, chefe também, também Timbira,	- / / - - / - / - / -	Seu	pai,	che	fe	tam	bém,	tam	bém	Tim	bi	ra,	
	Chamava-se o Jaguar: dele era fama	- / - - - / / - - / -	Cha	ma	va-	se_o	Ja	guar:	de	le_e	ra	fa	ma	
	Que os musculosos membros repeliam	- - - / - / - - - / -	Que_o	mus	cu	lo	sos	mem	bros	re	pe	li	am	
	A flecha sibilante, e que o seu crânio	- / - - - / - - - / -	A	fle	cha	si	bi	lan	te_e	que_o	seu	crâ	nio	
10	Da maçã aos tesos golpes não cedia.	- / - / - / - / - / -	Da	ma	ça_aos	te	sos	gol	pes	não	ce	di	a.	
	Cria-se... e em que não crê o povo stulto?	/ - - / - / - / - / -	Cri	a-	se_e	e	que	não	crê	o	po	vo	stul	to?
	Que um velho piaga na espelunca horrenda	- / - / - - - / - / -	Que_u	ve	lho	pi	ga	na_es	pe	lun	ca_hor	ren	da	
	Aquele encanto, inútil num cadáver,	- / - / - / - - - / -	A	que	le_en	can	to_i	nũ	til	num	ca	dá	ver,	
	Tirara ao pai defunto, e ao filho vivo	- / - / - / - / - / -	Ti	ra	ra_ao	pai	de	fun	to_e_a	fi	lho	vi	vo	
	Inteiro o transmitira: é certo ao menos	- / - - - / - / - / -	In	tei	ro_o	trans	mi	ti	ra_é	cer	to_ao	me	nos	
15	Que durante uma noite juntos foram	- - / - - / - / - / -	Que	du	ran	te_u	ma	noi	te	jun	tos	fo	ram	
	O moço e o velho e o pálido cadáver.	- / - / - / - - - / -	O	mo	ço_e	e	lho_e	pá	li	do	ca	dá	ver.	
	Mas acertando um dia estar oculto	- - - / - / - / - / -	Mas	a	cer	tan	do_um	di	a_es	tar	o	cul	to	
	Num denso tabocal, onde perdera	- / - / - / - - - / -	Num	den	so	ta	bo	cal,	on	de	per	de	ra	
20	Traços de fera, que rever cuidava,	/ - - / - - - / - / -	Tra	ços	de	fe	ra,	que	re	ver	cui	da	va,	
	Seta ligeira atravessou-lhe um braço.	/ - - / - - - / - / -	Se	ta	li	gei	ra_a	tra	ves	sou-	lhe_um	bra	ço.	
	Mão d'imigo traidor a disparara,	/ - / - - / - - - / -	Mão	d'i	mi	go	trai	dor	a	dis	pa	ra	ra,	
	Ou fora algum dos seus, que receioso	- / - / - / - - - / -	Ou	fo	ra_al	gum	dos	seus,	que	re	cei	o	so	
	Do mal causado, emudeceu prudente.	- / - / - - - / - / -	Do	mal	cau	sa	do_e	mu	de	ceu	pru	den	te.	
25														
	Relata o caso, irrefletido, o chefe.	- / - / - - - / - / -	Re	la	ta_o	ca	so_ir	re	fle	ti	do_o	che	fe.	
	Mal crido foi! — por abonar seu dito,	- / - / - - - / - / -	Mal	cri	do	foi	por	a	bo	nar	seu	di	to,	
	Redobra d'imprudência, — mostra aos olhos	- / - - - / - / - / -	Re	do	bra	da_im	pru	dên	cia	mos	tra_aos	o	lhos	
	A traiçoeira flecha, o braço e o sangue.	- - - / - / - / - / -	A	trai	ço	ei	ra	fle	cha_o	bra	ço_e	san	gue.	
30	A fama voa, as tribos inimigas	- / - / - / - - - / -	A	fa	ma	vo	a_as	tri	bos	i	ni	mi	gas	
	Adunam-se, amotinam-se os guerreiros	- / - - - / - - - / -	A	du	nam-	se_a	mo	ti	nam	se_os	guer	rei	ros	
	E as bocas dizem: o Timbira é morto!	- / - / - - - / - / -	E_as	bo	cas	di	zem:	o	Tim	bi	ra_é	mor	to!	
	Outras emendam: Mal ferido sangra!	/ - - / - / - / - / -	Ou	tros	e	men	dam:	Mal	fe	ri	do	san	gra!	
	Do nome do Itajubá se despega	- / - - - / - - - / -	Do	no	me	do_l	ta	ju	bá	se	des	pe	ga	
	O medo, — um só desastre venha, e logo	- / - / - / - / - / -	O	me	do_um	só	de	sas	tre	ve	nha_e	lo	go	
35	Esse encanto vai prestes converter-se	/ - / - - / - - - / -	Es	se_en	can	to	vai	pres	tes	con	ver	ter-	se	
	Em riso e farsa das nações vizinhas!	- / - / - - - / - / -	Em	ri	so_e	far	sa	das	na	cões	vi	zi	nhas!	

	Os manitós, que moram pendurados	- - - / - / - - - / -	Os	ma	ni	tós,	que	mo	ram	pen	du	ra	dos
	Nas tabas de Itajubá, que as protejam:	- / - - - / - - - / -	Nas	ta	bas	de_l	taj [^]	bá	que	as	pro	te	jam:
	O terror do seu nome já não vale,	- - / - - / - / - / -	O	ter	ror	do	seu	no	me	já	não	va	le,
40	Já defesa não é dos seus guerreiros!	/ - - / - / - / - / -	Já	de	fen	são	não	é	dos	seus	guer	rei	ros!
	Dos Gamelas um chefe destemido,	- - / - - / - - - / -	Dos	Ga	me	las	um	che	fe	des	te	mi	do,
	Cioso d'alcançar renome e glória,	- / - - - / - / - / -	Ci	o	so	de_al	can	çar	re	no	me_e	gló	ria,
	Vencendo a fama, que os sertões enchia,	- / - / - - - / - / -	Ven	cen	do_a	fa	ma	que_os	ser	tões	en	chi	a,
45	Saiu primeiro a campo, armado e forte	- / - / - / - / - / -	Sa	iu	pri	mei	ro_a	cam	po_ar	ma	do_e	for	te
	Guedelha e ronco dos sertões imensos,	- / - / - - - / - / -	Gue	de	lha_e	ron	co	dos	ser	tões	i	men	sos,
	Guerreiros mil e mil vinham trás ele,	- / - / - / - - - / -	Guer	rei	ros	mil	e	mil	vi	nam	trás	e	le,
	Cobrindo os montes e juncando as matas,	- / - / - - - / - / -	Co	brin	do_os	mon	tes	e	jun	can	do_as	ma	tas,
	Com pejado carcaz de ervadas setas	- - / - - / - / - / -	Com	pe	ja	do	car	caz	de_er	va	das	se	tas
50	Tingidas d'urucu, segundo a usança	- / - - - / - / - / -	Tin	gi	das	de_u	ru	cu,	se	gun	do_a	san	ça
	Bárbara e fera, desgarrados gritos	/ - - / - - - / - / -	Bár	ba	ra_e	fe	ra,	des	gar	ra	dos	gri	tos

ANEXO 7 – OS POETAS DA INSPIRAÇÃO E OS POETAS DO TRABALHO

Como está explicado na seção 1.5, transformamos em lista os valores e qualidades com que João Cabral de Melo Neto, em seu ensaio “Poesia e composição”, define os poetas dessas duas categorias, os “da inspiração” e os “do trabalho”.

Características dos “poetas da inspiração” (PI)

- 1) O poema traduz, transmite, confessa, cristaliza a experiência direta;
- 2) O poema pode ser o eco imediato da experiência;
- 3) A experiência é única, intransferível;
- 4) Experiência cria o estado de espírito (seja exaltação ou depressão) que motiva a escrita;
- 5) O poema não tem um tema objetivo;
- 6) O poema é um corte no tempo ou no assunto;
- 7) O poema pode ser provocado por um tema, mas não o abarca completa e sistematicamente.
- 8) O poema quase sempre está mal construído¹;
- 9) O poema frequentemente está cortado ao meio, fragmentado;
- 10) O trabalho é superficial;
- 11) O trabalho limita-se ao retoque posterior ao momento da criação;
- 12) “Quase nunca esse retoque vai além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema”.
- 13) A poesia é quase sempre indireta;
- 14) O efeito do poema sobre o leitor não é sempre previsível, nem sempre causa emoções definidas.
- 15) O poeta não escreve para um leitor definido, mas para um leitor possível.
- 16) A poesia é um estado subjetivo e é preciso captá-la.
- 17) A elaboração excessiva da poesia pode desfigurar sua captação e rebaixar ou trair a poesia.

¹ É importante ressaltar que Cabral reconhece que seria injusto acusar tais poetas de preguiçosos, incapazes ou de mau gosto, pois para esses poetas o oposto dessa atitude (ou seja, o esforço de cinzelar a escrita) não é uma qualidade do poema.

- 18) A linguagem corrente é consequência de sua baixa elaboração e não do amor à linguagem corrente.
- 19) A poesia se fortalece mais no tom e nas qualidades musicais do discurso do que pelas qualidades intelectuais e plásticas.
- 20) O poema não se desliga completamente do autor.
- 21) O autor é tudo.
- 22) A profissionalização da poesia é repulsiva.
- 23) O poeta é bissexto: não força e nem aceita encomenda de poesia; espera que ela própria se ofereça em tema e forma.
- 24) O próprio poema é o objeto do poeta bissexto.
- 25) Se há um objeto (tema), o poema não o tortura: apenas comunica a visão subjetiva do poeta sobre o objeto, pois:

Sua poesia geralmente aborda assuntos sem categoria e os temas que eles costumam desprezar como indignos são temas que ocuparam alguns dos poetas mais altos que já existiram - os temas da vida dos homens. O que há no fundo dessa atitude é o desprezo pela atividade intelectual, essa desconfiança da razão do homem, essa idéia de que o homem apenas sabe quebrar as coisas superiores que lhe são dadas e que nada pode por si mesmo. (CABRAL, p. 711)

Características dos “poetas do trabalho” (PT)

- 1) O poeta recusa o vago, o irreal, o irracional e o inefável;
- 2) O poeta recusa a passividade e qualquer misticismo;
- 3) O poema é uma realização artística;
- 4) O poema é objetivo;
- 5) O poema não abriga o espetáculo do autor.
- 6) O poeta dirige sua obra.
- 7) O poeta impõe o poema.
- 8) O trabalho do poema não se limita ao retoque.
- 9) O trabalho é origem e fonte de criação do próprio poema;
- 10) O olho crítico é simultâneo e não posterior à obra;
- 11) A experiência é anterior ao poema;
- 12) O poeta guarda a experiência pessoal junto à experiência geral da realidade para eventualmente empregá-la;

- 13) A experiência se elabora criticamente e se comunica indiretamente;
- 14) A escrita não é pletórica e não dispara em discurso;
- 15) O poema raramente retrata um corte ou um aspecto particular do objeto;
- 16) O poeta estuda e interroga seu objeto;
- 17) O poema conclui-se e desliga-se do autor por meio do trabalho;
- 18) O poema deve ser concluído, autônomo, de vida própria.
- 19) A originalidade do poema pertence ao artista e não ao homem;
- 20) O poeta escreve apenas com a consciência, sem um ponto material de referência.
- 21) O poeta é uma espécie de mártir: anula-se como indivíduo em virtude da obra, seu trabalho é “uma violência contra si mesmo, em que ele se corta mais do que se acrescenta”.
- 22) O trabalho se converte em exercício.
- 23) O poeta se impõe barreiras formais a fim de ter mais resistência a vencer.